

CORTE E ABERTURA

Carlos Melo Ferreira
Miguel Oliveira
José Alberto Pinto
Editores



CORTE E ABERTURA

Carlos Melo Ferreira
José Alberto Pinto
Miguel Oliveira
Editores

Edições do CEEA /4

Título

CORTE E ABERTURA

Editores

Carlos Melo Ferreira, José Alberto Pinto e Miguel Oliveira

© os autores e CESAP/CEEA, 2015

Arranjo gráfico

Jorge Cunha Pimentel e Joana Couto

Composição

Joana Couto

Edição

CEEA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Propriedade

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Impressão e Acabamento

Gráfica Maiadouro

1ª edição, Porto, Janeiro 2015

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-54-6

Depósito Legal:

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da
FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto
PEst-OE/EAT/UI4041/2014

A obtenção dos direitos de reprodução de outras imagens é da exclusiva
responsabilidade dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas,
não se responsabilizando os editores por qualquer utilização indevida e
respectivas consequências

Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO PORTUGAL
Telef: 223392130; Fax: 223392139
e-mail: ceaa@esap.pt
www.ceaa.pt

ÍNDICE

INTRODUÇÃO <i>Carlos Melo Ferreira</i>	9
TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA COMO CINEASTA COMPROMETIDO: LAS NUEVAS PERSPECTIVAS <i>Dennis West</i>	13
<i>JAIME</i> (1973) DE ANTÓNIO REIS <i>Miguel Oliveira</i>	23
REVISANDO A CHRIS MARKER <i>Ignacio Oliva</i>	33
MEMÓRIA FÍLMICA E REAL IMAGINÁRIO: O CONTRIBUTO DE ANTÓNIO CAMPOS <i>José Alberto Pinto</i>	45
ESPECIFICIDADES DO DISCURSO NA REALIZAÇÃO DE IMAGENS ANIMADAS, COMPETÊNCIAS FUNDAMENTAIS NA FORMAÇÃO DE ANIMADORES PROFISSIONAIS <i>Marina Estela Graça</i>	53
DO CINEMA AO MUSEU – O CASO DE PEDRO COSTA <i>Carlos Melo Ferreira</i>	65
MESA-REDONDA <i>Pedro Costa, Ignacio Oliva e Carlos Melo Ferreira</i>	79
AUTORES	105
ABSTRACTS	109

CORTE E ABERTURA

INTRODUÇÃO

CARLOS MELO FERREIRA

No dia 8 de Abril de 2010 decorreu o segundo Encontro do CEAA sobre Cinema, que reuniu a participação dos Investigadores do próprio Centro do Grupo de Teoria, Crítica, História e Práticas da Arte Contemporânea que se especializaram na área do Cinema e alguns convidados qualificados que aceitaram o convite para participar.

Aqui se reúnem seis comunicações de outros tantos participantes e uma mesa-redonda com o cineasta português Pedro Costa. Não sendo a totalidade das comunicações apresentadas, elas representam, no entanto, as características indispensáveis que justificaram a convocação deste Encontro Internacional, a saber: proceder a uma ampla abordagem do cinema, do seu vasto e diversificado passado até ao seu presente, fazendo para o efeito um corte esclarecedor que permite percorrê-lo em alguns dos seus pontos fundamentais, tanto do ponto de vista da história como do ponto de vista da estética e da técnica, e também da aproximação entre o cinema e as outras artes.

Esta última questão, a que tinha sido dedicado o Encontro anterior sobre Cinema, “O cinema e as artes ou as artes no cinema”, não foi aqui central mas não pôde deixar de encontrar ecos também neste novo Encontro, atendendo à

natureza e finalidades do Centro de Estudos Arnaldo Araújo e da Escola Superior Artística do Porto, em que ele se situa. Procurou-se, contudo, ir mais longe desta vez, de modo a, sem esquecer a problemática do cinema e das artes, questionar e problematizar o cinema ao longo de todo o seu percurso histórico de uma forma teoricamente pertinente a partir de um diálogo produtivo.

Todos os objectivos que este Encontro Internacional se propôs foram atingidos dada a elevada qualidade das comunicações apresentadas, todas elas seguidas de debate com a assistência. A principal conclusão a que se terá chegado é a de que o cinema foi e continua a ser uma questão em aberto para todos. Aberto às mais diversas e profícuas abordagens e reflexões, que continua a suscitar e merecer.

Pretende-se com a presente publicação divulgar o que de mais significativo foi dito no mesmo Encontro do CEAA, por forma a torná-lo acessível a uma maior audiência de leitores, em especial de uma comunidade alargada daqueles que se interessam hoje em dia pelo cinema e pelas artes, numa época em que tantas questões novas e alicientes são colocadas no campo da técnica, da estética e da actualidade.

Pretende-se, além disso, dar conta publicamente do trabalho que vem sendo desenvolvido pelos Investigadores do CEAA na área específica do Cinema. Espera-se, deste modo, contribuir para que prossiga e se diversifique um debate mais alargado que decorre actualmente, tanto nacional como internacionalmente, a propósito do cinema, que se espera cada vez mais produtivo e acerca do qual se pretende conhecer, e dar a conhecer, as diferentes perspectivas envolvidas.

Queremos deixar aqui expresso o nosso agradecimentos a todos os convidados que aceitaram o nosso convite, em especial aos que vieram de mais longe e àqueles que tornaram possível a presente publicação.

Desejamos que considerem proveitosa a leitura de mais esta publicação do CEAA e prometemos voltar ao vosso contacto também na área do Cinema.

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA COMO CINEASTA COMPROMETIDO: LAS NUEVAS PERSPECTIVAS

DENNIS WEST

Eu tentava formular esta apresentação em língua portuguesa, mas não foi possível pela quantidade de citas em espanhol e por meu sotaque carioca carregado que, na Península Ibérica, pode parecer estrambótico. Assim, finalmente, a apresentação vai lançada na língua espanhola das Américas – a língua de Tomás Gutiérrez Alea. Boa viagem.

El cubano Tomás Gutiérrez Alea era un cineasta revolucionario comprometido que trabajaba en el contexto del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que él mismo –junto con otros– había fundado en los primeros meses de la Revolución Cubana, en 1959. En una carrera de casi cuarenta años, Gutiérrez Alea dirigió una docena de largometrajes de ficción, los cuales él mismo casi siempre escribió o co-escribió. Además, asumió la dirección de un Grupo de Creación del ICAIC, y también sirvió como consejero en cuanto a los proyectos de cineastas mas jóvenes – incluyendo dos de los proyectos más estéticamente innovadores del instituto: *El otro Francisco*, dirigido por Sergio Giral, y *De cierta manera*, dirigido por Sara Gómez.

Las mejores obras de Gutiérrez Alea investigan un gran tema clave, la revolución,

que él explora en una gran variedad de géneros valiéndose de muy diferentes estilos. Bien logradas comedias satíricas –como *Las doce sillas* (1962) y *La muerte de un burócrata* (1966)– examinan la herencia de una sociedad burguesa en el contexto de una Cuba ya revolucionaria. El provocador drama histórico *La última cena* (1977) re-elabora la dialéctica hegeliana amo-esclavo dentro de un contexto mágico-realista que liga ideológicamente la resistencia histórica contra la esclavitud a la sociedad cubana contemporánea y revolucionaria. Las tensiones presentes en esta sociedad revolucionaria son humana y sensiblemente examinadas en la obra dramática *Hasta cierto punto* (1983), que enfoca el machismo, y en el drama-comedia *Fresa y chocolate* (1993; co-dirigido con Juan Carlos Tabío por razones de salud). *Fresa y chocolate* resultó ser en Cuba inmensamente popular por su profunda y feroz exploración de la homofobia predominante en esa sociedad revolucionaria. Este largometraje fue honrado en EE. UU. con una nominación para un Academy Award – la primera vez que esto acontece en toda la historia del cine cubano.

Durante su larga carrera, Gutiérrez Alea siempre articulaba su crítica de los defectos de la sociedad revolucionaria cubana desde dentro de la Revolución misma para estimular sus compañeros a construir una mejor sociedad. Las sutilezas de su perspectiva crítica eran inmediatamente evidentes en los EE. UU. cuando su radical obra maestra, *Memorias del subdesarrollo* (1968), finalmente se estrenó en 1973 – el primer largometraje cubano de ficción que se exhibe públicamente en ese país. Parece que los críticos norteamericanos esperaban una versión tropical del realismo socialista estilo soviético. Pero quedaron impresionados por el retrato sutil y complejo de un intelectual cubano burgués atrapado por un torbellino de cambios revolucionarios al nivel nacional y por la amenaza de la extinción nuclear al nivel internacional durante la Crisis de Octubre en 1962 (este evento histórico se conoce en el mundo angloparlante como “The Cuban Missile Crisis,” por la amenaza de los cohetes nucleares). La compañera y viuda de Gutiérrez Alea, la talentosa actriz cubana Mirtha Ibarra, que actuó en varias de las películas de su malogrado esposo, ahora les

ofrece a estudiantes, académicos, y aficionados una importante obra para mejor comprender a su famoso compañero. El recién publicado tomo de 400 páginas –*Titón: Tomás Gutiérrez Alea; Volver sobre mis pasos*– es una selección en español de su epistolario desde los años 1950, cuando estudiaba cine en Roma con los neorrealistas, hasta su muerte en la Habana en 1996. “Titón,” dicho sea de paso, era el apodo usado por lo común entre sus amigos y colegas cubanos.

Titón: Tomás Gutiérrez Alea; Volver sobre mis pasos hasta ahora ha circulado muy poco fuera de Cuba. Así que yo en esta ponencia propongo presentar un breve panorama informativo sobre el tomo para descubrir y subrayar las vetas más productivas – en cuanto al estudio de la vida y obra del cineasta – y para estimular el interés de futuros investigadores. Mi perspectiva es la de un crítico estadounidense que también era amigo personal del director – y un académico fuertemente involucrado en tres tentativas diferentes de conseguirle a Gutiérrez Alea el visado indicado para que visitara EE. UU. por fines profesionales.

Ibarra editó esta extensa colección, que incluye un índice de nombres que identifica específicamente la mayoría de los destinatarios. No obstante, ella no se ha propuesto una perspectiva totalmente académica en cuanto al proyecto; y los lectores mismos tendrán que rebuscar muchas de las referencias a personas específicas y a eventos históricos específicos. Tampoco explica ella en el libro mismo los criterios que ella usó para editar el tomo y específicamente para seleccionar las cartas a publicarse. Así que por correo electrónico, en marzo de este año, yo me puse en contacto directo con ella para intentar aclarar esos criterios. Le envié un breve cuestionario sobre su trabajo como editora. Ella tuvo la gentileza de contestarme; y mis preguntas y sus respuestas aparecen textualmente –palabra por palabra– abajo:

Primera Pregunta: *En tus investigaciones, ¿cuantas copias de cartas en total de Titón encontraste? ¿Cuando Titón escribía cartas, siempre conservaba una copia? ¿Eran copias en carbón?*

Respuesta de Mirtha Ibarra: “Hay preguntas que no puedo responderte, como cuántas cartas leí. Nunca las conté. Hay muchas a su familia, pero pensé que con algunas ya era suficiente. Muchas pidiendo libros y revistas y era agotador. Titón hacía copia de todo. No sólo las cartas. He encontrado papeles de las reuniones. Al llegar a la casa transcribía cada argumento y frase de todos los presentes. Hacía copias en carbón o cuando tuvo la computadora las hacía en la impresora.”

Pregunta 2: *¿Cuáles eran los criterios (¿personales, políticos, etc.?) que usaste para seleccionar ciertas cartas y no otras para ser publicadas?*

Respuesta: “Los criterios fueron diferentes. Ya fueran interesantes desde el punto de vista personal, de la creación, otras tratando de esclarecer posiciones frente al instituto, también criterios políticos. Quise que fuera bien abarcador. Dar una imagen bien profunda y compleja de Titón y de sus posiciones en diferentes momentos de nuestra historia.”

Pregunta 3: *¿Tu y Titón hablaron una que otra vez de un proyecto de publicar sus cartas? Si es así, ¿como consideraba Titón la importancia histórica/política/social/ etc. del proyecto? ¿Y por que, en resumen, considerabas tu importante publicar esta colección?*

Respuesta: “Titón nunca me habló de la publicación de esas cartas. Es más, supe del contenido de casi todas ellas, después que falleció, y comencé a revisar sus archivos. Y ahí, me dí cuenta de la importancia que tenían. Me tomó mucho tiempo leerlas y decidirme a publicarlas. Ahora me siento muy satisfecha. Hay muchas personas y artistas de diferentes ramas que me han escrito dándome las gracias. Todos se asombran al conocer los problemas que tuvo que afrontar y la paciencia y entereza con que los asumió. También de la honestidad que vibra en todo su epistolario. Ahí no hay ambigüedades en sus posiciones. Siempre fue un

revolucionario crítico. Siempre claro y honesto. Creo que el libro da a conocer al verdadero Titón frente a todas las especulaciones que siempre se tejieron sobre su persona. Esa es su importancia.”

Esta colección también incluye poemas escritos por Gutiérrez Alea, varios memorándum destinados a sus colegas en el ICAIC, notas variadas de su diario, ilustraciones de su trabajo como dibujante, una filmografía, y una fascinante galería de fotos. En esta galería, vislumbramos el alcance de su personalidad artística y de su compromiso político como revolucionario. En los años 40, vemos un muy concentrado y joven Gutiérrez Alea, vestido semi-formalmente de camisa blanca, y sentado al piano entre la oscuridad de un estudio. Y la foto nos hace recordar que en esa época consideraba el joven músico la posibilidad de una carrera profesional como pianista. En otra foto, al principio de los años 60, cuando la Revolución Cubana ya es atacada por EE. UU., observamos al cineasta al aire libre ejerciendo la instrucción militar con sus compañeros mientras que se preparan para una posible agresión militar orquestada por EE. UU. La foto talvez más impresionante muestra un joven Gutiérrez Alea – alto, flaco, de aspecto burgués, y parado en una hilera policial en 1958 organizada por los esbirros de Batista. Mientras que mira hacia la cámara de la policía, es de suponer que no tiene la menor idea que él mismo un día gozará de una gran carrera al otro lado de la cámara y que llegará a ser uno de los más grandes cineastas de América Latina y una gran figura en la historia del cine mundial.

Ibarra decidió incluir sólo las cartas de su compañero, no la correspondencia que él recibió de otros. Como resultado, los lectores nos quedamos enfocados sobre Gutiérrez Alea mismo y podemos desarrollar una visión de sus preocupaciones profesionales y personales. En carta tras carta contemplamos al cineasta evaluando su situación personal y profesional vis-a-vis la Revolución. Aprendemos sus opiniones sobre lo positivo y lo negativo de sus propias películas individuales. Se proponen posibles futuros proyectos, como por ejemplo, una adaptación de *Aura*, la famosa novela corta del escritor mexicano Carlos Fuentes. Aparecen *causes célèbres*: la notoria prohibición por ICAIC de la exhibición del

cortometraje documental independiente –en el estilo “free cinema”– *P. M.* de Saba Cabrera Infante en los primeros años de la Revolución, o la fundación de los infames campos de “re-educación” UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) para los homosexuales en los años 60. Pero ninguno de esos temas políticos sumamente candentes es tratado con profundidad en las cartas.

La mayoría de esas cartas van dirigidas a amigos y colegas quienes también son nombres famosos en las altas esferas culturales de Europa, América Latina, y Estados Unidos: los directores estadounidenses Sydney Pollack y Robert Redford; el gran compositor cubano Leo Brouwer; los hermanos españoles Saura, el director Carlos y el pintor Antonio; el cinematógrafo y ex colaborador Néstor Almendros; el neorrealista italiano Cesare Zavattini; el director inglés Tony Richardson; el novelista colombiano Gabriel García Márquez; y muchos otros.

Algunos de los temas principales del epistolario son los siguientes:

1 La Revolución Cubana en el Escenario Internacional

Este es uno de sus grandes temas. En una carta fechada el 17/nov./1959, dirigida a su colega peruano Juan Larco, Gutiérrez Alea considera que “Cuba ahora es el gran ejemplo para toda nuestra América.” Y en la carta avisa que es probable que EE. UU. intente derrocar la Revolución valiéndose tal vez de un régimen amigo como el del Generalísimo Rafael Trujillo en la República Dominicana. Considera que el régimen pro-estadounidense de Trujillo podría invadir Cuba revolucionaria valiéndose de cualquier pretexto. Y Gutiérrez Alea insiste mucho en el golpe de estado (apoyado por la CIA) contra el Presidente reformista Jacobo Arbenz en Guatemala en 1954 como un antecedente ejemplar y peligroso. Es de notar que en esta carta la visión de la política internacional de Gutiérrez Alea es bien acertada. Año y medio después, en abril de 1961, la CIA organiza la invasión de Playa Girón (este evento histórico es conocido en el mundo angloparlante como “The Bay of Pigs”) con la complicidad y la ayuda del régimen fuertemente pro-estadounidense de Anastasio Somoza en Nicaragua.

2 Crítica de la Sociedad Cubana Revolucionaria desde dentro de la Revolución

En su carta fechada 5/marzo/1965 dirigida al crítico francés de POSITIF Paul Louis Thirard, Gutiérrez Alea lamenta el poder de la burocracia en la sociedad cubana revolucionaria. Para explicarle a Thirard el argumento de su próxima película, *Muerte de un burócrata*, se expresa con ejemplos personales, así: “Verás en el argumento algunas de las cosas que le pueden suceder a un ciudadano común y corriente cuando tiene que resolver problemas con organismos oficiales, cuando se tiene que enfrentar con una burocracia que no es producto de ninguna decadencia ni de ninguna corrupción administrativa, sino, en esencia, producto del subdesarrollo, de la incapacidad, de la imposibilidad de hacer crecer al hombre de un golpe, como la idea misma de la Revolución.” Y más tarde en la misma carta se lee, “Para no estrangular a ningún burócrata, escribí el argumento.” Aquí Gutiérrez Alea claramente identifica la inspiración personal para su ya clásica comedia negra *Muerte de un burócrata*. Su crítica aquí es de una burocracia en sus orígenes burguesa, incapaz de estimular la formación del Hombre Nuevo en una sociedad revolucionaria.

3 Estados Unidos y el Bloqueo Económico

En varias cartas avisa Gutiérrez Alea sobre el poder político, militar, y económico de EE. UU. Y es frecuente que en sus cartas le pida a un amigo tal libro extranjero o tal revista extranjera que por el bloqueo estadounidense no se puede conseguir en Cuba. Por ejemplo, en su carta del 15/oct./1962, escrita días antes del clímax de la Crisis de Octubre –al *homme de lettres* mexicano Carlos Fuentes– Gutiérrez Alea se refiere al problema del aislamiento cultural de Cuba de la siguiente manera: “. . . una enfermedad más o menos desagradable de la cultura: el aislamiento, agravada ahora en nuestro caso por el bloqueo económico que nos impide hacer inversiones –ni siquiera mínimas– en el extranjero, con lo que quedamos sin poder recibir libros y revistas importantes. Esto, como comprenderás, es alarmante para un pueblo que debe ir hoy a la vanguardia en todo . . .” Y en

esta carta Gutiérrez Alea le propone a Fuentes un intercambio cultural: el envío personal de publicaciones cubanas por publicaciones mexicanas. Es su manera personal de luchar contra el bloqueo económico impuesto por EE. UU.

En general la actitud de Gutiérrez Alea para con los EE. UU. es negativa, pero esa actitud cambia algo después de una favorable experiencia profesional en el Instituto Sundance de Robert Redford. En una carta a éste, fechada el 30/junio/1989, Gutiérrez Alea sostiene lo siguiente: “ viniendo de un país que ha sido explotado históricamente y consecuentemente discriminado, un país que ha sido blanco de muchas agresiones, siempre he recibido una imagen hostil de EE. UU. Esas dos semanas en Sundance me dieron otra imagen de un pueblo generoso y amistoso que comprende la importancia de dar su tiempo y su conocimiento a otros, justamente, porque todos compartimos la misma necesidad de convertirnos en mejores seres humanos. Y eso es algo precioso que llevo dentro de mí.” En esta carta vemos que la actitud de Gutiérrez Alea para con EE. UU. no era rígidamente dogmática; era capaz de modificarse.

4 Su Posición Personal Vis-a-Vis la Revolución

En sus cartas considera y reconsidera detalladamente este problema. Por ejemplo, en su carta al novelista español Juan Goytisolo fechada 18/marzo/1964 escribe así: “He llegado a un punto en que siento que miro las cosas con los mismos ojos que tenía hace unos años, antes de la Revolución. Y ni las cosas ni yo somos los mismos. Antes luchábamos por un sueño. Ahora ese sueño se hizo realidad y en él estamos atrapados. No quiero que ese sueño se convierta en una pesadilla y pienso que está en mí el evitarlo. Aparte de la lucha que mantenemos por mejorar la realidad que vivimos, está la necesidad de mirar los cosas con la óptica mejor. No puedo seguir mirando las cosas ni expresándome como hace diez años. Y eso es lo que he venido haciendo hasta ahora. Siento que tengo que empezar nuevamente desde cero. No sé si esto que me sucede será bueno o malo. Siento que es necesario. Y me alegro de que esta especie de crisis me agarre cuando todavía soy joven. Pienso en artistas como Guillén (*se refiere al poeta*

Afro-cubano Nicolás Guillén), por ejemplo, a quien creo que la Revolución ha liquidado, como poeta, por los menos.”

Es interesante notar aquí que esta crisis se le ocurre a Gutiérrez Alea cuatro años antes de la producción de su obra maestra *Memorias del subdesarrollo*. O sea, con *Memorias del subdesarrollo* resuelve su propia crisis interna. Y lo hace criticando al Sergio protagonista de *Memorias del subdesarrollo* como un exburgués incapaz de convertirse en verdadero revolucionario – que es exactamente lo que efectivamente hace Gutiérrez Alea mismo en su vida real.

Los varios memorándum a los líderes del ICAIC exploran con considerable profundidad problemas difíciles: por ejemplo, una extensa propuesta para desarrollar un cine marginal en 16 milímetros dentro del ICAIC, o una fuerte crítica del jefe del ICAIC, Alfredo Guevara, quien es acusado por Gutiérrez Alea de haber intentado concentrar dentro del ICAIC el poder en sus propias manos. Tres de los memorándum revelan a Gutiérrez Alea intentando eliminar el papeleo dentro del ICAIC para hacerse él mismo oficialmente reconocido –y no Santiago Álvarez– como el director del cortometraje documental *Muerte al invasor*, que recompila metraje filmado por Gutiérrez Alea durante la invasión de Playa Girón en 1961. Estas tentativas deben haber representado en la mente de Gutiérrez Alea unos pasos hacia otra muerte, su comedia negra *Muerte de un burócrata*, que concluye de una manera estrambótica con la estrangulación simbólica de un funcionario.

El retrato de Gutiérrez Alea que aparece en estos escritos y ante nuestros ojos revela ante todo a un revolucionario dedicado a ser personal y profesionalmente comprometido, coherente, consistente. El mismo se refiere a esta actitud y a ese espíritu en una nota escrita en su diario el 25 mayo 1969: “Ver quien soy y llegar a saber hasta que punto soy consecuente con lo que yo creo que soy. Hasta que punto es coherente este transitar por la vida. Hasta que punto tiene sentido. En que medida, si no vigilo mis pasos, puede diluirse todo en una gran equivocación, en algo torcido y estúpido. El hilo conductor va a ser mi trabajo porque es aquí donde se sintetiza en algo concreto lo que me mueve.”

Yo diría que este deseo de ser consistente en cuanto a sus actitudes para con la Revolución representa la mayor preocupación personal de Gutiérrez Alea en su epistolario. Y el libro *Titón: Tomás Gutiérrez Alea; Volver sobre mis pasos* nos ofrece una visión insuperable de un artista intentando incansablemente integrar su vida política, su vida artística, y su vida personal. Representa una verdadera mina inagotable para los futuros investigadores de la vida y obra del cineasta.

JAIME (1973) DE ANTÓNIO REIS

MIGUEL OLIVEIRA

No segundo volume dos dois dedicados ao cinema, *L'Image-temps*, Gilles Deleuze escreve: “acreditamos em cortes que tomam um valor absoluto e subordinam qualquer associação”¹.

A fotografia e o cinematógrafo dominaram no século XX dois aspectos essenciais dos dispositivos artísticos que remetiam para duas ordens de enunciados (num sentido foucaultiano, também duas ordens de discurso): o mostrar e o contar. A obra que escolhemos para apresentar este domínio foi o filme português de média-metragem (aprox. 30') *Jaime*. António Reis² (1927-1991) filmou em 1973 *Jaime*, inspirado na vida e obra de Jaime Fernandes (1900-1969), internado durante 31 anos no Hospital Miguel Bombarda com o diagnóstico de esquizofrénico-paranóico. Nos últimos 4 anos pintou e desenhou, uma obra exemplar³ segundo o cânone de Dubuffet: “as leis que presidem à sua arte são equivalentes às da criança ou dos povos primitivos”. Para Jaime não é uma questão

¹ Sobre esta questão ver Gilles Deleuze, *Imagem Tempo*. Cinema 2, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006, pp. 271-276. De uma maneira geral a questão é a da sobredeterminação do corte ao encadeamento ou à validade/qualidade do corte por si mesmo.

² Com Margarida Martins Cordeiro, como assistente de realização. O trabalho MMC ultrapassou as tarefas que lhe couberam na ficha técnica do filme, mantemos no entanto a realização tal como é atribuído no genérico do filme, ressaltando que é uma obra charneira no que vai ser uma bela obra a dois, e lembrando também um trabalho anterior de António Reis não só no cinema (um par de documentários institucionais e a “aprendizagem” no CCP - a participação no *Auto de Floripes* – e os diálogos para *Mudar de Vida* e para o *Acto de Primavera*) mas também na poesia, e na crítica de arte.

³ A designação anglo-saxónica é de *outsider art*.

de representação mas de produção. “Estava sempre a trabalhar”, testemunha, no filme, um camarada do Hospital Psiquiátrico.

O título desta série de conferências remete não apenas para uma figura instrumental do cinema, o corte e a toda uma disciplina associada, a montagem, mas também para uma decisão do artista sobre o conceito ampliado de arte e sobre uma zona experimental comum, que poderá ser um “espaço público”, de morte e ressurreição do autor e da obra, ou transcendental, “a duração qualitativa de uma consciência sem eu”⁴, o espaço entre a morte e a ressurreição.

O corte não é apenas instrumento de separação mas, o que aqui nos interessa, de abertura (dobrar, relacionar, misturar, libertar), abertura de um interior ao exterior, abertura de um exterior ao interior.

A abertura é a qualidade política (e industrial) do corte. Passamos a explicar este enunciado, o cinema apresenta uma multiplicidade de condicionamentos para a sua experiência até à manipulação ideológica cujos efeitos são bem conhecidos, desde o reconhecimento do seu aparelho ideológico de base ao seu desaparecimento. Aqui e neste ano ainda aparece com renovado fulgor, o chamado *cinema novo*, indicador de uma potência política ideologizada, isto é, instrumentalizada que questionaremos adiante.

Claro que não existe experiência que não seja condicionada (pela razão, pelo corpo, pelo objecto, pelo instrumento ou pelo meio em geral), daí a exigência da qualidade política da experiência (criação artesanal e resistência industrial) cinematográfica. A decisão espiritual e a sua qualidade política passa por acreditar na arte e na sua expressão popular mesmo nos lugares de maior encerramento e mesmo na redução farmacológica do homem a autômato. Aliás um certo

⁴ Gilles Deleuze, *Deux Régimes de Fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 359.

automatismo e mesmo o “autómato espiritual” parece-nos próximo tanto desta produção fílmica como dos desenhos e pinturas de Jaime Fernandes.

A qualidade da abertura está na recusa de um pretensão dualismo e na articulação complexa do saber clínico, do poder político e da dimensão da subjectividade (trata-se de graus de liberdade) presente nos trabalhos dos dois artistas.

Em textos recolhidos em *António Reis e Margarida Martins Cordeiro: A poesia da terra* (Cineclube de Faro, 1997) Jean-Louis Schefer, Albertino Nunes, Carlos Paredes, João Lopes e João Santos notam a distância subtil do modelo apologetico da loucura ou da arte da loucura. Estava no ar do tempo todo um questionamento da psiquiatria tradicional⁵. No ano anterior, 1972, tinha sido publicado um livro revolucionário, *L'Anti-Oedipe*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde enunciam os princípios da Esquizoanálise.

No caso do filme que apresentamos a abertura dá-se nos vários campos disciplinares, a arte bruta e a arte contemporânea, o cinema ou a narrativa cinematográfica e os circuitos de produção e financiamento, de distribuição e exibição, a psiquiatria e a anti-psiquiatria, a arquitectura e a utopia do dispositivo panóptico, que, em conjunto, fazem reflectir sobre a passagem ou sobreposição das sociedades disciplinares para as sociedades de controlo. A questão do corte e

⁵ Apesar da primavera marcelista e da manutenção da censura, podemos acordar que as ideias têm formas curiosas de viajar, e a ideia da liberdade, que veio a dar na revolução dos cravos, não encontraria melhor imagem do seu povo do que a de um louco num asilo. Rever a este propósito o filme colectivo *As Armas e o Povo*. Não queremos colocar estes movimentos todos no “mesmo saco” ou estes estados de maior ou menor “objectividade” ou de “nova objectividade”, nem vemos justificação para um maior desenvolvimento ou uma melhor caracterização do ar do tempo, uma vez que eram críticos entre eles e correspondem a uma certa fase experimental tanto clínica como discursiva, isto é, política. Ver François Dosse, “Une alternative à la psychiatrie” in *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007; Félix Guattari, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*, Harmondsworth, Penguin, 1984; David Cooper, “O que é a anti-psiquiatria” in *Gramática da Vida*, Lisboa, Presença, 1977 e Bob Mullan, *Mad to be normal. Conversations with R. D. Laing*, Londres, Free Association Books, 1995, pp. 182 e 365, para as críticas a Guattari, “the game hasn’t end”. Sobre a prática clínica da anti-psiquiatria ver o filme de Peter Robinson, *R. D. Laing Asylum*, 1972.

da abertura consequente tem equivalência numa das fórmulas da antipsiquiatria em que a loucura não é um *breackdown* mas um *breakthrough*. Toda uma arte demonstra esta passagem, não um estado depressivo de uma arte mas o ultrapassar do “medo”⁶.

Por um lado a obra de António Reis parece resistir ao que podemos chamar unidade disciplinar (tanto no filme a unidade cinema, pois parece apelar a uma dispersão transversal), isto é, resiste à constituição de um “corpo sexuado e propagador” (Lyotard). Por outro lado ao regime identitário do controle, inclusive do auto-controlo ou dessa interiorização que marca o fim da necessidade disciplinar. Portanto, vemos no uso do nome próprio e das suas imagens um devir animal e um devir imperceptível: “ele trabalhava infatigavelmente”, conforme testemunho apresentado no filme.

Portanto esta abertura passa pela construção metodológica trans-disciplinar, transversal, ou seja por uma figura conceptual, popularizada no pensamento estruturalista e pós-estruturalista por Michel Foucault e por Deleuze e Guattari. Referimo-nos ao dispositivo e ao paradoxo que apresenta, a quem procura uma metodologia ou uma positividade neste conjunto heterogéneo de vectores e variáveis, o paradoxo da não distinção entre conjunto instrumental e conjunto a realizar⁷ como condição da sua imanência (do filme ou do dispositivo cinematográfico).

De resto retomamos aqui um projecto várias vezes abandonado e várias vezes retomado, o da criação de um dispositivo cinematográfico⁸ (pedagógico-conceptual, se pensarmos num certo número de “princípios de prudência prática

⁶ Sérgio Fernandes, professor de realização na ESAP, construiu toda uma prática artística e pedagógica baseada no “tirar o medo”.

⁷ Lévi-Strauss, retomado por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (1972).

⁸ O projecto seria extrair de um mesmo arquivo (*Três-os-Montes*) uma multiplicidade de digramas: documental, ficcional, experimental, ligado à pintura, à música, à poesia, à performance...

experimental”) a partir da obra de António Reis e Margarida Martins Cordeiro, na qual reconhecemos a justeza das palavras de Fernando Lopes: “AR, mais que Manuel de Oliveira, vai ser um ponto de referência para outros cineastas”.

Podemos articular alguns dualismos entre os dois realizadores unicamente para mostrar as suas relações complexas. Em Manuel de Oliveira temos a estrutura molar e em António Reis a molecular; o industrial/ o artesanal; a associação maior (por exemplo a Régio e Agustina)/ o menor (amadores, alunos, o Kafka pelo Mirandês, a poesia popular); o Poder (a forma-estado, o prestígio de estado), a subjectividade (a erva daninha, o caso “Pedro Páramo”); a fórmula teatral/ a expressão popular e pedagógica (transversal, poetas, políticos); o cine-teatro/ o cinema “ao ar livre”.

A razão metodológica do dispositivo cinematográfico

No cinema o corte ou a decisão espiritual do corte afecta a qualidade política de abertura, isto é, o seu regime de visibilidade, de enunciado e de inteligibilidade (positividade) daquilo que Pasolini considerava ser um plano-sequência infinito, que hesitamos chamar realidade pois acreditamos que tudo é real. Ou o filme adopta um regime de visibilidade institucional normalizador do corte e da abertura ou a “função-cinema” tal como é enunciada por Lyotard: “que haja ordem nos movimentos, que os movimentos se executem em ordem, que criem ordem”; ou procura o seu regime de visibilidade de uma maneira experimental, o que quer dizer duas coisas: sem um modelo prévio e com um número negativo de pressupostos (um diagrama ou uma figura⁹, até um programa¹⁰ e um regime que o realize “ao lado”, criticamente ou crítico da especificidade disciplinar do *médium*, isto é da potência do bosque sagrado em fornecer simulacros industriais a cinematografias artesanais e das relações associadas, o estado e funções

⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de La Sensation*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁰ Queremos dizer com isto que o programa será apenas a obtenção de um *gestus* de um tom certo da consistência da construção – expressão?

parasitárias micro-fascistas que deveriam mediar sem representar as relações entre o estado e a sociedade pela arte; a questão da independência relativa do artista face ao estado vê-mo-la neste contexto).

Caminhamos do lado de fora de um edifício fortificado numa paisagem agreste e rural. A parede curva que seguimos faz adivinhar o resto da circunferência e o mundo ou o corpo contido dentro. Este mundo ou corpo é *Jaime*, o filme e Jaime, “português, trabalhador, doente mental”¹¹ e artista plástico. Logo nos primeiros planos do filme damos conta de um dispositivo panóptico, que garante “o ver sem ser visto” e a interiorização dessa possibilidade. Podemos então destacar dois aspectos do espaço, o espaço controlado (interiorização do controle) e o espaço abandonado (linhas de fuga, rizoma).

Não existem planos de conjunto, existem sim objectos parciais a partir dos quais o corpo é construído. O corpo é construído a partir da maior solidão e da mais cruel disjunção: corpo/imagem, medico/ doente, indivíduo/ colectivo, corpo/ pensamento, etc... O filme começa e acaba com uma fotografia de Jaime Fernandes Simões, um diagrama (um conjunto de mapas) ou mais um elemento no agenciamento de objectos parciais. Todo um mundo contido naquele rosto jovem. A identidade do não-corpo ou desse corpo da ausência, ainda uma réstea de controle identitário dada numa unidade disciplinar (cinema), ultimo suspiro da potência do arquivo.

Podemos dizer que a história começa no mito e acaba no arquivo. A repetição da foto parece querer re-iniciar o filme dando o Jaime desconhecido e a história conhecida e o Jaime conhecido e a história desconhecida.

Schefer encontra o seu “ponto de desenvolvimento” num ponto luxuoso ou

¹¹ Usamos o título do livro de Maria Velho da Costa e para o desenvolvimento da relação do livro-filme remetemos para a proposta de Eduardo Prado Coelho, de onde aliás tiramos esta caracterização do Jaime, coligida no livro editado pelo Cineclub de Faro, já referido neste texto.

piedoso, o xafariz do pavilhão de segurança do Hospital Miguel Bombarda. A linha que Schefer desenrola é a da ausência: “Como se desde o jacto de água animado da fonte arredondada, centro extraordinariamente deslocado, como um signo de luxo ou de piedade neste hospital rude, pobre, expondo brutalmente a falta de dinheiro, a ausência de linguagem, de intimidade, de comunidade”¹². A ausência é a do sujeito Jaime e o corpo que resta tem a nossa idade, “a idade dos objectos parciais, dos tijolos e dos restos”.

O que resta dos desenhos e pinturas de Jaime Fernandes?

Este é um corpo compósito, feito de restos, um corpo monstruoso, *ex aberratio natura*, um corpo cinematográfico, ainda na esteira da mulher-cinema de Kouletchov¹³ mas já não segundo um princípio de representação, um corpo-mulher, mas um corpo-processo, um quasi-corpo, efeito de um processo, não terminado, não acabado (o cinematógrafo como máquina de cortar e de produzir objectos parciais).

Schefer enumera os fragmentos “encadeados sem causa” que fazem a “dureza poética” do filme: “O que este filme mostra com força (a força das coisas conjuntas, como paisagem, interior, décor) não é nem um processo, nem uma explicação ou denúncia do sistema carcerário do hospital; as coisas que se sucedem como imagens (o plano vazio, a fonte, a taça e sua colher, a máquina de costura, o guarda-chuva, os homens e suas sombras, a pobreza do hospital e da paisagem) são encadeadas sem causa. Todas constituem coisas sem acção; isoladas como objetos encontrados ao acaso; se o filme as encadeia ou enumera, elas são adicionadas numa soma misteriosa” (o devir e o segredo¹⁴.)

Queremos então partir da percepção de Schefer do filme de António Reis para pensar o corpo de Jaime. Esta sugestão de um corpo, da superfície de um corpo ou

¹² J.-L. Schefer, in *op. cit.*, p. 129.

¹³ in V. A. *Le cinéma soviétique par ceux que l'on fait*, Paris, EFR, 1966, pp. 66-67.

¹⁴ Schefer, id, *ibid*.

de um *corpus* sensível é própria do artista e do seu trabalho, “que visa levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender”¹⁵. Podemos acrescentar que mesmo que tente fazer-nos compreender essa compreensão permanece no elemento da experiência. Podemos dizer também, um pouco esquematicamente que o elemento da experiência é a imagem, enquanto “expressão sensível dos pensamentos e dos sentimentos”¹⁶, por oposição à idéia, à palavra e ao discurso, e à técnica (cinematográfica).

Talvez a palavra grega *pathos* possa ligar a experiência sensível à imagem. O que mais uma vez não quer dizer que o conhecimento não seja objecto da experiência ou que não constitua ele próprio um corpo sensível ou imagético.

O importante será:

- a) o reconhecimento de um movimento *esquizo* e “selvagem” nessa “estética selvagem” anterior à própria “partilha” e a um entendimento legislador, ou, ainda;
- b) de um *pathos* do criador que trata como imagem uma matéria “afectiva” ainda dentro do que podemos chamar “trabalho da sensação” ou da composição, isto é, da Estética¹⁷;
- c) o reconhecimento de um autómato espiritual supra-sujeito e trans-histórico; e no desenvolvimento deste,
- d) o reconhecimento de um ou vários dispositivos concretos à maneira de Foucault, capaz de relacionar o arquivo e o diagrama, e
- e) a sua fundamentação ou determinação ontológica, virtual e actual.

¹⁵ Henri Bergson (1888), *Ensaio sobre os dados imediatos da experiência*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 21.

¹⁶ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 49.

¹⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari (Minuit, 1991), *O que é a filosofia?*, Lisboa, Presença, 1992, p. 169.

O Campo experimental da Arte (de onde vem o cinema, para onde vai o cinema)

Antes de definirmos o “campo” experimental do cinema convém definir o próprio dispositivo e em que medida esse campo é criado, mantido ou transformado dentro do que podemos chamar arte cinematográfica ou produção de subjectividade do dispositivo. Dentro daquilo que podemos chamar dispositivo, uma figura metodológica que nos permite identificar três grandes dimensões, a do saber, a do poder e da subjectividade, e diversas linhas que se agitam que compõem a singularidade das relações entre as “partes”, que para já chamaremos “objectos parciais”, que num primeiro momento deverá ser lido sem “carga” psicanalítica; o objecto parcial é um objecto não totalizado, não acabado não finalizado, não formado, etc, mas perfeitamente individuado (acontecimento, intensidade) e reconhecido desta maneira, como parcial. O objecto é-o no sentido da sua duração num campo objectivo da experiência, ou seja no campo experimental do cinema.

O cinema experimental deve ser na nossa opinião encarado dessa maneira, e dessa maneira alarga-se o campo a todas as construções, a todos os agenciamentos e às próprias técnicas de expressão (o saber), às relações de força que o afectam e pelas quais afecta e principalmente ao processo de subjectivação do dispositivo e às suas linhas de fuga que compõem esse campo desconhecido (de fractura, fissura), comum ou público como iremos ver à arte contemporânea. Podemos dizer que esse campo experimental é entre-dispositivos, um campo comum com o do devir da arte, que podemos chamar contemporânea.

Não deveria ser “o cinema e o campo experimental da arte”? Na medida em que todos fazemos filmes. Será esse campo o do desejo ou o da vontade da arte (Kunstwollen)? Será o artista e a arte o ocupante dessa terceira dimensão entre o estado e a universidade (o poder e o saber), a política e a ciência?

O cinema constrói e destrói identidades, imagens do mundo, dispersas ao longo da evolução técnica do dispositivo, libertando fantasmas realizando-se como simulacro. Toda a arte, pelo menos as suas margens, realiza-se na perda ontológica (o cinema é isto, é aquilo), e, hoje, sem qualquer possibilidade de o julgar.

REVISANDO A CHRIS MARKER

IGNACIO OLIVA

Chris Marker es in duda uno de los autores más personales y controvertidos de la historia del cine. Su, a menudo, inclasificables aportaciones han contribuido a establecer una nueva mirada y, sobre todo, un nuevo modo de entender la obra cinematográfica, documental y ensayística. En su dilatada obra, extendida a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, encontramos un discurso personal e intransferible, lúcido e irreverente, sarcástico y comprometido.

Desde su entrada en escena a finales de los años cincuenta junto a Alain Resnais, Marker ha llegado a convertirse en un cineasta de culto y, en el autor más representativo del llamado cine-ensayo. Chris Marker ha sido considerado y con acierto desde la crítica y la historia del cine como *“la memoria del siglo XX”* por haber utilizado, la memoria como fuente de sus trabajos y también por su diametral entrega personal como autor al tiempo histórico, con el cine como soporte artístico.

Su espíritu incisivo y lejano a todos los convencionalismos, su libérrima postura crítica y su particular modo de entender el cine hicieron posible una obra brillante y seductora, llena de conciencia crítica y llena también de una importante carga ideológica. Seguro de sí mismo, elusivo y tímido, Chris Marker es una leyenda.

Mi aproximación a la obra de Chris Marker pretende situarse en una reflexión sobre la práctica, sobre algunos aspectos técnicos de su obra para tratar de extraer elementos que puedan hacer avanzar la teoría sobre su obra. En pocas palabras, quisiera hablar de dos aspectos: Por una parte la vitalidad del fragmento y por otra la deriva hacia el museo. En cierto modo ambos aspectos caminan juntos, si bien el primero hace referencia al aparato formal, al registro interno y constitutivo de la obra y el segundo a la presencia externa de esta, es decir, a cómo se presenta en el espacio público.

Haré, sin embargo, una contextualización inicial del personaje situar a Marker en el contexto del cine contemporáneo.

Siempre se habla de Chris Marker como un cineasta mítico o como una figura de culto, algo a lo que han contribuido dos cuestiones: una es el indómito e inclasificable registro de sus películas, que siempre han huido de categorías histórico-críticas y se han situado en el abierto territorio de la dialéctica y de la libertad expresivas, lejos de límites de géneros y estructuras conceptuales; otra, es su propia posición respecto al “sistema” del cine ya que el propio autor ha sembrado y cosechado su propio enigma: Siempre firmó con el pseudónimo de la marca del rotulador (Marker) con el que montó sus primeras películas junto a Alain Resnais; rehusó sistemáticamente entrevistas y fotografías —a veces enviaba fotos de sus gatos en lugar de la suya propia—, rehusaba igualmente acudir a congresos y festivales llegando a contestar a invitaciones con el desconcertante respuesta de: “Si fuese un congreso sobre gatos tal vez iría pero hablar de mi obra no me interesa”.

Si hay una cierta dosis de narcisismo en esta exagerada manía de ocultación personal de su presencia pública, sin embargo resulta muy coherente, tal vez, con el impulso y el sentido de su obra. Sea como fuere, ha sido un cineasta unido al viaje y a la aventura, un fiel heredero de una larga tradición internacionalista del documental: “Con cámara y dispuesto a viajar”.

De sus orígenes como amigo y colaborador de Alain Resnais queda el documental “Nuit et brouillard” en 1955 (“Nacht und Nebel” que refiriérese a aquella siniestra

consigna para hacer desaparecer a la gente en medio de la noche que tanto gustaba a los nazis). A partir de aquí, Marker se situó en un espacio de trabajo distinto al que en esos momentos emergía en Francia, la “Nouvelle Vague”, de la que formaron parte un nutrido y ya legendario grupo de críticos de la revista “Cahiers du Cinéma”. Tras esta película comienza una andadura en solitario buscando su propio discurso desde la experiencia del viaje y el compromiso artístico para ser testimonio de los principales conflictos internacionales en el contexto de la guerra fría. De esta época son los trabajos “Dimanche à Pékin” (1955) y “Lettre de Sibérie” (1957); en éste último realiza una suerte de didáctica y muy “soviética” para demostrar, sirviéndose del “efecto Kuleshov”, la siempre supuesta “neutralidad” del la obra documental al repetir un mismo fragmento en tres ocasiones y con distintas locuciones. El Kafkiano título “Description d’un combat” (1960), sirve a Marker para componer un trabajo sobre el naciente estado israelí y “Cuba sí” (1961) es la consecuencia de la invitación que hizo el gobierno cubano a una serie de realizadores internacionales entre los que estuvo también su compatriota y amiga desde los primeros tiempos Agnès Varda.

A principio de los años sesenta del siglo pasado continúan sus exploraciones cinematográficas y realiza su única obra de ficción, o más bien cabría decir de ciencia ficción, a modo de fotonovela: “La jetée” (1962) que ha sido recientemente revisada por Terry Gilliam en la película “Doce monos”. “La jetée” es un inquietante relato futurista y atávico donde un personaje se pierde en el tiempo y está compuesta formalmente por una serie de fotografías en blanco y negro sobre las que avanza un lacónico relato en off que conduce al espectador por un particular laberinto de sentidos encontrados. Ese mismo año realiza un virtuoso ejercicio de cine directo con “Le joli mai” y unos años más tarde una nueva exploración que le llevó a repensar los límites del falso documental con “La Ambassade” (1974) sobre el golpe de estado de Augusto Pinochet. Su personal y elegíaco ajuste de cuentas al mayo del 68 francés llega con la monumental “Le fond de l’air est rouge” en 1977, unánimemente considerada como una obra

muy representativa del cine-ensayismo.

En estos mismos años no dejó de viajar a África y Asia, especialmente a Japón, para acumular un material con el que más tarde compondrá su obra maestra “San Soleil” en 1982. Al presentarla, Chris Marker dijo: «Me gustaría mostrar al principio de la película un rótulo que dijera: *La ficción está fuera*». Con ello Marker quería situar la película en un contexto más abierto y especulativo. Es esta una película de una extraordinaria madurez en la que se podría decir que trázase una compleja reflexión sobre las relaciones entre el cine y la memoria desde una mirada que va más allá del documental y avanza hacia el territorio del ensayo, del que Marker se revela ya como un indiscutible maestro. La década de los noventa la inaugura con un retrato personal de dos caídas bien significativas acaecidas en Europa: La caída del muro de Berlín (“Berliner Ballade”, 1990) y la caída del dictador rumano Ceausescu, (“Détour Ceausescu”, 1990). El conflicto de la antigua Yugoslavia le lleva a rodar varios títulos a mediados de los años 90 que son muy poco conocidos, en parte por su negativa a que fueran exhibidos y distribuidos. Al mismo tiempo rueda “El último bolchevique” (1993), dedicada a Medvedkin, que resulta ser una profunda evocación de la pérdida de un amigo junto a una reflexión inevitable sobre la crisis de las ideologías. Pero a mediados de los noventa Marker cambia de registro y abandona la fuente de imagen que hasta ahora había venido utilizando, el archivo documental y el video, para explorar el entonces naciente entorno digital del ordenador con “Level Five” (1996), centrada en los acontecimientos sucedidos en Okinawa y los múltiples suicidios en cadena. El último Marker hace suya la máxima de que “el cine ha muerto” y que el nuevo signo de los tiempos lleva al artista a ser un sujeto multimediático que puede expresarse en muy diversos soportes. En los últimos años Marker ha simultaneado, su actividad cinematográfica con una cada vez más frecuente y fructífera presencia en el museo, en un desplazamiento claro del sentido y objeto mismo de su obra: Por una parte evoca a Andrei Tarkovski en “La journée d’Andrei Arsenievich” (1999), película en la que recoge los últimos días en la vida del genial director ruso postrado ya en la cama y esperando la

visita de su único hijo, al que no ve desde hace años, los años de su exilio de la vieja Unión Soviética. Por otra, ocupa un espacio distinto al de la sala tradicional de exhibición y se acerca a la sala del museo con significativas aportaciones como “Immemory” (1997) que se presenta como un CD-ROM interactivo multimedia o las instalaciones “Zapping Zone” (1990) y “Silent Movie” (1995).

La vitalidad del fragmento: Marker y el cine-ensayo

La pintura cubista empezó afirmando una “división” de la representación del objeto. Ya no hay más, una visualización objetiva del mundo sino, desde la herencia de los impresionistas, una serie de subjetivas visiones de las cosas, que nos rodea, sólo desde esa subjetivación se puede afirmar el mundo. La visión moderna comporta, también con Rimbaud y Baudelaire, un mundo fragmentado y fragmentario, inexcusablemente subjetivo. La nueva pasión moderna es la del fragmento. Durante los años veinte del siglo pasado los escritores expresionistas afirmaban que escribían de un modo aforístico y fragmentario no porque fueran incapaces de escribir cosas más largas sino porque el fragmento era entonces para ellos una necesidad. La crisis de valores del fin de siglo en Europa que ya no podrá habitar más las el sueño romántico, hizo que el fragmento tomara voz propia y se erigiera como estrategia del arte a todos los niveles, auspiciado, además, por un crisis de la “efectualidad” de la razón. La profunda huella de la Primera Guerra Mundial, una guerra de trincheras, cuerpo a cuerpo, en la que participaron muchos jóvenes artistas emergentes de esta generación, supuso una experiencia de disolución del sujeto en una cierta “discontinuidad”, que se resuelve en un sujeto social incapaz ya de reconocerse sino desde la fractura. El artista asumió una tarea trágica de renovación de los valores de “lo humano”, desde perspectivas como la política, religión o arte. En la teosofía muchos artistas encontraron un modo de impulsar esa tarea de subjetivación. Un nuevo humanismo, y en algunos casos “mesianismo”, se impuso como fuerza motriz de la experiencia del arte, y la tarea política se unió estrechamente a ella, estando llamada junto con el arte, a “redimir”, a transformar, en última instancia, una realidad que aparecía

ya de por sí rota, fragmentada. En este sentido el fragmento forma parte de un nuevo modo de entender la realidad por parte del arte moderno. La nueva mirada es fragmentaria y discontinua.

Decía Steiner que no estamos dominados por el pasado sino por las imágenes del pasado, y la tarea de un arte que trabaja con las imágenes del pasado, con la memoria, es nombrar la realidad desde un discurso que hile desde la “discontinuidad” estas imágenes. Este es el caso de Chris Marker. Su uso del fragmento a modo de collage y/o caleidoscopio edifica el discurso desde un espacio crítico del que se sirve para incidir sobre la realidad objetiva a modo de bisturí diseccionador y propone una nueva mirada que relaciona de otro modo los hechos descritos. Así lleva la categoría del cine-ensayo, formulada inicialmente por Richter, hasta sus últimas consecuencias, convirtiéndose en el maestro indiscutible del género. Porque Marker avanza hacia un sentido más radical y puro del concepto ensayístico aplicado al cine, en cierto sentido también, por su diametral entrega al tiempo histórico.

Pero el uso del fragmento en la imagen plantea en Chris Marker dos recorridos: Uno que tiene que ver con el lenguaje como “sutura” del discurso; otro, con un concepto nuevo de montaje. Para explicar ambos conceptos me voy a servir de dos observaciones de André Bazin. Éste señaló que para Marker el lenguaje del texto hablado de una película no era lo que se añadía a las imágenes sino casi el elemento primordial y fundamental. El discurso es a un tiempo imagen/fragmento y lenguaje escrito/fragmento, en este caso hablado, sobre las imágenes. La palabra adquiere una vitalidad propia y se constituye en parte esencial de esa misma intención o voluntad de fragmento.

Desde él, “*Lettre de Sibérie*” (1958) nos adentra, nos abisma, cabría decir, en una reflexión de fondo sobre las contradicciones ideológicas que se presentan a partir de la supuestamente ingenua mirada de un viajero por los recónditos territorios de Siberia, en la antigua Unión Soviética. Más aún: El juego visual/conceptual de Marker estableció, según Bazin, una noción absolutamente

nueva del montaje, al que llamó “montaje horizontal” en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película y centrado en la relación entre planos. La imagen no remite a lo que la precede o a la que le sigue sino que se relaciona lateralmente con lo que se dice de ella... El montaje se hace del oído al ojo. Esta atinada afirmación de Bazin no hace otra cosa que establecer ese nuevo registro que asoma en “Nacht und Nebel” y que posteriormente llegará a ser netamente markersiano. Podríamos decir que es la suya una mirada geográfica sobre el presente histórico que establece lateralidades.

Otra de sus obras más representativas y en la que podemos descubrir esa vitalidad del fragmento es en “Le fond de L’air est rouge”, de 1977, en la que se hace un repaso por las consecuencias de los ideales utópicos del mayo del 68. Su incombustible *imagen viajera* hace posible el tránsito de lugares y de gentes paralelo en el discurso al de los testimonios. Y de este modo Marker avanza con gran virtuosismo en la construcción de su particular homenaje y visión de una sociedad afín al socialismo práctico —que tuvo una gran influencia en ciertos sectores de la izquierda europea de mediados de los sesenta— a través de sus diferentes logros y protagonistas.

Esta película muestra este recorrido en Cuba y Chile. La revolución cubana es expuesta en diversas ocasiones: Las imágenes de Ernesto Che Guevara muerto sobre la camilla de madera ante el desfile de campesinos bolivianos sirve de punto de partida para el encadenamiento de imágenes ya célebres de discursos de Fidel Castro y otros líderes de la izquierda real latinoamericana; Salvador Allende es recogido en un discurso pedagógico y cercano a los camaradas trabajadores en el compromiso de llevar a cabo la revolución práctica a través de asambleas representativas, y todo ello bajo la sombra alargada del vecino imperialismo norteamericano.

Pero el fresco que ofrece Marker en esta película nos lleva también a testimonios más “anónimos” que ofrecen gentes de la calle, transeúntes, obreros, intelectuales... Todos caben en el discurso *cosmológico* markersiano. Sin embargo, en cierto modo la exposición crítica de argumentos ilustra el corolario de cómo algunos de estos

proyectos fueron barridos por la barbarie militar del ejército chileno sublevado y apoyado por la CIA en el caso de Chile, o son condenados a un aislamiento feroz desde una presión internacional en el caso de Cuba. Desde la conciencia de ese presente histórico, el de mediados de los sesenta, plantea una lectura elegíaca de lo que el socialismo utópico hizo posible e imposible. Desde la conciencia del presente actual podemos entrever claramente la ruinas de ese sueño, lo que convierte al discurso de Marker en visionario. Marker soslaya en su discurso una feroz crítica al coste del establecimiento de esos proyectos revolucionarios, tal vez por falta de perspectiva histórica, tal vez por una voluntariamente tendenciosa mirada a esa realidad desde una militancia excesivamente hermética.

Pero la obra maestra del Chris Marker cine-ensayista es *San Soleil*, de 1982, que empezó a rodar a finales de los sesenta y continuó rodando y montando durante la década de los setenta. Es una obra concebida y desarrollada como un film-ensayo radical y contiene un discurso en varias voces, incluida la de un alter ego de sí mismo, a través de la cual reflexiona sobre la pérdida, más bien la transformación, de los conceptos de espacio, tiempo y memoria con el progreso y la velocidad de movimiento contemporáneo, que tiende a *estrechar* la geografía. Si la anterior película que hemos comentado, “Le Fond de l’Aire est Rouge”, mantenía, un discurso en el que reconocer el homenaje a un proyecto ideológico, a veces desde la melancolía, a veces desde la vitalidad, *San Soleil* es un gran caleidoscopio que contiene geografías –un viaje por África, escenas en Japón–, animales domésticos, videojuegos, reflexiones sobre la religión, intervenciones políticas, etc. Con todo ello y con su habitual ironía Marker orchestra un fascinante recorrido *fragmentario* por el mundo posmoderno que va más allá de una lectura ideologizada y se adentra en la complejidad de un mundo global. La memoria avanza entre la maraña de la conciencia y del olvido, del desafío, de la pregunta, del misterio y la incertidumbre respecto a todo eso que llamamos futuro. Las palabras “San Soleil”, aparecen a lo largo de la película –que el mismo Marker las relaciona con un tema musical del mismo título de Moussogrski- con una reflexión en primera persona, a modo de cuaderno

de viajes especulativo-ensayístico, sobre el capitalismo y cómo éste se edifica dentro de una sociedad (en este caso la japonesa, con sus propias tradiciones seculares) y genera formas exageradas, contradictorias, unas veces grotescas y otras veces poéticas. Junto a la mirada del viajero camina la voz, lateralmente, y establece una cierta equivalencia a la del narrador omnisciente en literatura, que revela y oculta, ilumina y ensombrece una realidad temblorosa y frágil. Y entre tantas identidades retratadas, paisajes, palabras y sonidos, se disuelve la propia identidad del autor, que en todo momento está presente pero que se escapa, como el agua entre las manos. Parece evocar el verso de Walt Whitman: “Sólo me adelanto un instante, para retornar de nuevo a las sombras”.

El museo

Hemos señalado que el último Marker ha hecho suya la máxima de que “el cine ha muerto” y que el nuevo signo de los tiempos en la sociedad global lleva al artista a ser un sujeto *multimedia* que puede expresarse en muy diversos soportes, además del cine. Este, de hecho, está experimentando grandes cambios respecto a los medios de producción, hasta tal punto que cualquiera hoy puede hacer una película con medios muy modestos (incluso con un teléfono móvil) y luego montarla en su propio ordenador con cualquier software de edición. El auge de Internet está haciendo posible además el desarrollo de medios nuevos de distribución que desafían al hegemónico sistema de exhibición en salas. Esto no supone ya un avance sino una transformación radical. A ello hay que sumar la llamada *hibridación* de contenidos en los que se disuelven las fronteras tradicionales de la ficción y se proyectan en nuevas temáticas mixtas en las que funcionan recorridos expresivos diversos y abiertos. Este fenómeno está produciendo en algunos cineastas un fenómeno de “distanciamiento” respecto al cine tradicional y una apertura hacia esos otros territorios –en muchos casos más próximos a las artes plásticas– que resultan más ligeros y libres de la presión del sistema del cine. ¿Es esta una deriva, una renuncia o, simplemente, una ampliación de las posibilidades del cine? Porque el cine hoy tiene ya una

presencia creciente en los museos y muchos comisarios y *curators* profesionales incluyen ya en sus propuestas artísticas en espacios internacionales de exhibición como la Bienal de Venecia o Dokumenta de Kassel, a cineastas con obras hechas ex profeso o con muestras de sus obras. Chris Marker, una vez más, se adelantó a todos ellos. En los últimos veinte años Marker ha simultaneado su trabajo como cineasta con instalaciones, obras interactivas y obras multimedia como las ya mencionadas “Zapping Zone” (1990), “Silent Movie” (1995) o “Immemory” (1997). Una de las más importantes, la instalación “Zapping Zone”, tiene una presencia en Youtube, (<http://www.youtube.com/watch?v=35Ho9MUQZPU>) esa gran babel del mundo contemporáneo y de la era global. “Silent Movie” es una también una instalación presentada en el marco del centenario del cine, entre enero y abril de 1995, en el Wexner Center For The Arts de la Universidad de Ohio State. Consta de una torre de cinco monitores apilados en los que son proyectadas cinco secuencias de 20 minutos (The Journey, The Face, Captions, The Gesture y The Waltz).

La instalación es completada con la proyección de 18 diapositivas en blanco y negro, 10 posters de películas y un conjunto de piezas de piano de aproximadamente una hora de duración, como fondo sonoro, denominadas “The Perfect Tapeur”. Se podría decir que la finalidad de la obra es una reorganización sensorial y para ello cada uno debe encontrar la unión perfecta entre cada una de las piezas de la obra, puesto que el espectador puede acercarse a ver una diapositiva mientras escucha un determinado sonido, y luego puede observar las imágenes de los monitores y a continuación rodear la torre y acercarse a ver los posters, y es en ese orden determinado por cada espectador donde la obra toma su verdadero sentido. El azar consigue la yuxtaposición de los sentidos que conforman un *espacio personal* para cada uno de los espectadores.

Como vemos, la obra del último Marker se anticipa a esta nueva sintomatología de la presencia social del cine y abre ignotos horizontes para esta *nueva dialéctica* de los medios expresivos que rigen la cultura contemporánea. En definitiva, revisar hoy a Chris Marker supone situar no sólo su indiscutible magisterio

y genialidad como el más importante autor del cine-ensayismo, sino situar también su manifiesta influencia en la re-definición contemporánea de los géneros cinematográficos y en la presencia social del cine.

MEMÓRIA FÍLMICA E REAL IMAGINÁRIO: O CONTRIBUTO DE ANTÓNIO CAMPOS

JOSÉ ALBERTO PINTO

“Escolhi o caminho da marginalidade. Gostei das minhas luzes, do meu ‘charriot’, da câmara, o tripé – a independência (...)”¹.

O cinema de António Campos representa um corte e uma abertura: no modo como se relaciona para além do cinema, nas relações afectivas que estabelece, na necessidade de permanecer à margem e de ser auto-suficiente, no carácter independente da sua obra, na simplicidade do seu dispositivo de criação.

«Falar comigo acerca de cinema parece que é falar sobre o anti-cinema. Eu nunca fiz cinema na minha vida, isto são aventuras em que ninguém se mete, porque cada um tem o seu nome a defender, estudos, percursos. As situações são diferentes e eu, como não precisava de dinheiro, pois tinha o meu ordenado, até que ele chegasse podia gastar sem colocar nada em jogo. E se ficasse mal deitava fora. Outros não poderão ou não quererão fazer assim, preferem ensaiar obras primas... Eu também gostava de fazê-las, mas faço estas e nunca quis depender de ninguém.», afirmou em entrevista a Manuel Costa e Silva e António Loja Neves (AA VV *António Campos*: 2000, 133-134).

¹ Penafria (2009, 13/nota 9) cita: “Pedro Rosa Mendes, “Os filmes que o frio tece”, Público (Magazine), 13 de Janeiro de 1991, p.26.”

O cinema de António Campos é a sua vida: feita de memórias e lugares – Leiria e o Liz, a infância na Ria de Aveiro, o mar de Vieira de Leiria, Trás-os-Montes, a estação de Nine filmada em *Ex-Votos Portugueses* (1977) – de elementos que se cruzam na paisagem das memórias pessoais e colectivas, em fortes laços afectivos de cumplicidade.

«Todas as histórias são belas desde que sejam arrancadas à vida, dando-lhes só depois o tratamento necessário para que possam voltar a viver e a ser vividas nas salas de projecção.» (AA VV *António Campos*²: 2000, 112)

O cinema de António Campos é afectivo: feito da cumplicidade e dos afectos de Octávia, a tia materna por quem é criado e “companheira sempre presente” que o auxilia durante a rodagem de *A Almadra da Atuneira na Ilha da Abobada na Costa do Algarve* (o título inscrito na película), e a quem dedica *A Invenção do Amor* (1965), filme baseado no poema de Daniel Filipe. Feito dos afetos de suas primas, Hortense e Manuela, com quem manteve estreitos laços durante a infância e a adolescência, mas sobretudo com Manuela, com a qual «estabelece uma relação muito forte que mais tarde transportariam para a realização dos primeiros filmes dele, a que ambos estão intimamente ligados» (Madeira: 2000, 17-18), e em casa de quem viveria durante mais de 20 anos, mesmo depois de casada. Feito da cumplicidade de Joaquim Manuel, Quiné, seu colaborador em diversos filmes, que contribuiu, conjuntamente com a família e durante dois meses, para a integração de Campos durante a rodagem de *Vilarinho das Furnas* (1971).

O cinema de António Campos é Amador: face ao objecto amado e à intimidade necessária ao seu cinema. Ama e é amado pelo seu público e pelas instituições

² *Mais um filme português distinguido no Festival Internacional de Carcassone de 1958* – Cinema de Amadores n.º 100, Ano XIII, Junho/Julho de 1958 in AAVV – *António Campos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2000, ISBN: 972-619-192-0, p. 112.

que o acolhem, a si e aos seus filmes – cineclubes, associações, festivais de cinema, etc. – entre as quais o Cineclube do Porto, com o qual António Campos manteve uma relação particularmente intensa, vindo a ser nomeado seu Sócio Honorário em 1978.

«Em O Comércio do Porto de 1971, António Campos afirma: “O que me enriquece não é só fazer os filmes. Depois irei mostrá-lo [Vilarinho das Furnas] onde me pedirem. Interessa-me o contacto directo com as pessoas, as suas críticas, o enriquecimento que daí resulta, o que não se verifica com a entrega das películas a uma distribuidora, para exhibir.”»³.

(...) no sentido mais nobre do termo, António Campos foi um amador porque se dedicou a homenagear o seu povo, o seu árduo trabalho, o seu modo de vida, sem qualquer tipo de oportunismo e sem daí tirar ou esperar qualquer contrapartida.» (Penafría: 2009, 10-11).

Um cinema, no entanto, cada vez menos feito de amadores e mais de profissionais, onde é necessário financiar um “corpo”, apesar de tudo, ambicionado por António Campos, mas que o levará a perder a discrição do dispositivo com que filmava, mas, sobretudo, o rigor estético e a autonomia do olhar que possuía enquanto operador de câmara dos seus próprios filmes. Situações novas, cada vez mais extremas, que culminariam em desentendimentos com Acácio de Almeida após *Gente da Praia da Vieira* (1976) e durante a rotação de *Terra Fria*, em 1992.

O cinema de António Campos vive à margem das instituições: mesmo durante os anos que passou a documentar, como funcionário, as actividades da Fundação

³ Penafría (2009, 11) cita: «José Gomes Bandeira, “Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos”, O Comércio do Porto, 2 de Abril de 1971, p. 16.».

Calouste Gulbenkian, até se demitir, depois de receber um subsídio do Instituto Português de Cinema para realizar *Histórias Selvagens* (1978). «Eu sentia que ele saía, não como quem perdeu uma oportunidade, mas como quem reencontra uma liberdade de que se achara privado – e de facto o fora – durante os sete^[4] anos em que tivera como profissão o cinema.», escreveu Bénard da Costa (AAVV *António Campos*: 2000, 10). Uma marginalidade, dentro do possível, ditada pela mesma convivência dos afectos que permitiu que filmasse *Vilarinho das Furnas*, ainda enquanto funcionário da Escola Comercial de Leiria e já depois de contratado pela Gulbenkian, ou que realizasse, ainda enquanto funcionário desta, os filmes, *Falamos de Rio de Onor* (1974), *A Festa* (1975) – o seu primeiro filme subsidiado pelo I.P.C. – *Gente da Praia da Vieira* (1976), *Paredes Pintadas da Revolução* (1976) – filmado para a Célula de Cinema do Partido Comunista Português, apesar do seu cinema se manter à margem da euforia revolucionária – e *Ex-votos Portugueses* (1977).

O cinema de António Campos é marginal ao próprio “cinema”: do qual se afasta para não ser influenciado nem lhe atribuírem influências⁵, indiferente à cinefilia dos Ciclos da Gulbenkian ou dos cineclubes. “Cinema” que se vê forçado a recusar, por razões financeiras e de escala, quer em Londres, enquanto bolseiro, quer em Portugal, apesar das diferentes tentativas, mais ou menos conseguidas, em obter subsídios.

Marginal ao Centro Português de Cinema, cuja actividade daria novo alento ao cinema português, entre 1969 e 1978, mas que Campos apenas viria a integrar em 1972. C.P.C. nascido da “Semana do Novo Cinema Português”, organizada

⁴ A este propósito, refere Maria João Madeira (AAVV *António Campos*: 2000, 23): «No regresso de Inglaterra, liga-se profissionalmente à Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1 de Fevereiro de 1961 e 30 de Novembro de 1977. A colaboração institucional com a Fundação, no âmbito do Serviço de Belas Artes, começa só na década de 70 (...).»

⁵ «Aliás, quando me dizem para fazer um plano parecido com algum outro que existe num filme, eu escolho logo não o fazer, não vão dizer que o António Campos roubou uma ideia a alguém.» Jorge Leitão Ramos, “O Homem da Câmara”, *Expresso* (Cartaz), 1 de Dezembro de 1995, in, Penafria (2009, 15).



António Campos durante a apresentação de *Vilarinho das Furnas*, na sessão de 13 de Março de 1971, na presença de alguns dos seus habitantes. (Cineclube do Porto - Arquivo)

pelo Cineclube do Porto, na qual António Campos nunca chegou a participar, nem em cujo manifesto – “O Ofício do Cinema Português” – tomou parte, mantendo-se assim à margem de um encontro que viria a revelar-se crucial para encontrar na Gulbenkian⁶ a tão necessária alternativa financeira ao Fundo do Cinema Nacional.

No entanto, quando confrontado com crescentes dificuldades financeiras em terminar *Vilarinho das Furnas*, António Campos viria a beneficiar do apoio indirecto do Centro, auxiliado por Bénard da Costa, director do Serviço de

⁶ Fundação Calouste Gulbenkian, a quem coube o decisivo papel de financiar a produção desta primeira cooperativa de cineastas e de muito do Cinema Novo Português, até ao surgimento do Instituto Português de Cinema, em 1975.

Cinema da Fundação Gulbenkian⁷ entre 1969 e 1991, e por Fernando Lopes, director do C.P.C.. Juntos, propõem à Gulbenkian um apoio inserido no projecto de criação do Museu da Imagem e do Som – concebido enquanto registo e repositório da memória fílmica etnográfica e antropológica nacional – que, segundo Paulo Cunha (2009, 80-85), terá sido falado, pela primeira vez em público, na mesa-redonda que encerrou os trabalhos da “Semana”. *Vilarinho* tornar-se-ia, assim, o primeiro filme representativo deste projeto de museu, ao qual António Campos aderiu desde logo, tal como António Reis, este último referido por José Manuel Costa⁸ (1985, 128-129) como aquele que viria a ser «o teorizador do projecto do *Museu de Imagem e do Som*, lançado pelo Centro Português de Cinema em 74, e ao qual ficariam ligados *Trás-os-Montes* [9], *Máscaras* de Noémia Delgado e *Argozelo* de F M Silva».

Vilarinho das Furnas, onde António Campos leva ao limite o sentido “à margem” do seu cinema e marca o real imaginário fílmico etnográfico português, ao mesmo tempo que concretiza o seu desejo de etnocinema e introduz, pela primeira vez no cinema português, uma abordagem à antropologia visual.

Acerca de *Vilarinho*, afirma o etnólogo Jorge Dias, em carta dirigida a António Campos, datada de 9 de Fevereiro de 1971: «(...) Eu nada sei de cinema para

⁷ «Para Vilarinho a Fundação Gulbenkian acabou por dar uma ajuda, comprando duas cópias do filme e financiando a versão francesa que anda lá por fora, como se diz. (...) Depois, a benemérita Fundação acabou por dar mais “algum” e, finalmente, o Centro Português de Cinema, no seu programa de produção para 1973, garantiu o acabamento do filme, laboratórios, montagem e misturas, que desta vez foi filmado em 16mm reversível, o que implicou uma revelação em Paris (...)», in, CINÉFILO – António Campos: *transforma-se o amador na coisa amada/A hora e vez do cinema português* (2). Lisboa, n.º 14, 3 a 9 de Janeiro de 1974, pág. 38-39.

⁸ A este propósito, afirma Fernando Lopes (AA VV: 1985, 67), em entrevista a José Manuel Costa: «(...) eu e o Paulo Rocha pusemos ao Centro o problema do acabamento do *Vilarinho das Furnas* do António Campos, integrando-o no projecto do Museu da Imagem e do Som (...). Se repararem, filmes como *Rio de Onor*, *Trás-os-Montes* e *Nós Por Cá Todos Bem* comungam de uma mesma ideia de produção, ideia a que a Gulbenkian sempre deu muita atenção, de tal modo que, quando aparece o Instituto Português de Cinema, o João Bénard muito rápida e inteligentemente procurou reconverter os subsídios da Gulbenkian numa ajuda sistemática a esse projecto do Museu de Imagem e do Som.»

⁹ «A memória descritiva do filme esboçava a ideia do futuro museu», in, CUNHA, Paulo (2009) – *O Museu da Imagem e do Som*. Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português, V. N. Cerveira/Tomiño, 2009, pp. 80-85.

apreciar os aspectos técnicos, mas como etnólogo fiquei surpreendido com o espectáculo que nos deu e creio que o seu filme é uma realização a todos os níveis notável (...).» (Dias¹⁰: 2000, 118). Jorge Dias, cujos estudos – *Vilarinho dos Furnas*, *Uma Aldeia Comunitária*, tese de Doutoramento na Universidade de Munique, em 1944, e *Rio de Onor*, *Comunitarismo Agro-pastoril*, publicado em 1953 – estiveram na base da realização dos filmes de Campos, é por este considerado como a sua «primeira amizade etno-cinematográfica». Amizade que se estendeu a Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira, feita do convívio no Museu de Etnologia, onde Campos «deposita os seus primeiros três filmes em 16mm, por os entender ligados à vida e obra de Jorge Dias» (Madeira: 2000, 28/nota17). *Falamos de Rio de Onor*, um dos três filmes, apenas viria a ficar terminado em 1974, um ano após o falecimento de Jorge Dias.

¹⁰ «Carta a António Campos de 9 de Fevereiro de 1971 (excerto), in, dossier de candidatura a financiamento de um projecto pelo I.P.A.C.A. em 1996», in, AA VV – *António Campos*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2000, ISBN: 972-619-192-0, p. 28.

Bibliografia

AA VV – *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2000, ISBN: 972-619-192-0.

AA VV – *Cinema Novo Português 1960-74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

CINÉFILO – *António Campos: transforma-se o amador na coisa amada/A hora e vez do cinema português (2)*. Lisboa: n.º 14, 3 a 9 de Janeiro de 1974.

CUNHA, Paulo – *O Museu da Imagem e do Som*. Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português, V. N. Cerveira/Tomiño, 2009, p. 80-85.

PENAFRIA, Manuela – *O Paradigma do Documentário – António Campos, Cineasta*, Livros LabCom, Série Estados da Arte, Direcção de António Fidalgo, Covilhã, 2009, ISBN: 978-989-654-013-5.

Filmes citados:

António Campos – *A Almadra da Atuneira na Ilha da Abobada na Costa do Algarve* (1961); *A Invenção do Amor* (1965); *Vilarinho das Furnas* (1971); *Falamos de Rio de Onor* (1974); *A Festa* (1975); *Gente da Praia da Vieira* (1975); *Paredes Pintadas da Revolução* (1976); *Ex-votos Portugueses* (1977); *Histórias Selvagens* (1978); *Terra Fria* (1992).

António Reis e Margarida Martins Cordeiro – *Trás-os-Montes* (1976).

Fernando Lopes – *Nós Por Cá Todos Bem* (1976).

Fernando Matos Silva – *Argozelo* (1977).

Noémia Delgado – *Máscaras* (1976).

ESPECIFICIDADES DO DISCURSO NA REALIZAÇÃO DE IMAGENS ANIMADAS, COMPETÊNCIAS FUNDAMENTAIS NA FORMAÇÃO DE ANIMADORES PROFISSIONAIS

MARINA ESTELA GRAÇA

*Com certeza que ao falarmos de movimento não estamos a pensar no voo das gaivotas,
assim como não nos referimos ao pôr-do-sol quando falamos de pintura.¹*

Len Lye e Laura Riding, 1935

Resumo

O discurso fílmico faz-se no contexto das condições elementares subjacentes à produção cinematográfica: o dispositivo técnico e tecnológico (em evolução) que a suporta; os modos de codificação que se vão disponibilizando e aparecendo como próprios num tempo e lugar determinados.

Formalmente, num filme, a parte visual do discurso corresponde a uma sucessão de sequências de imagens que produzem uma ilusão de movimento ao serem projectadas (ou emitidas) num ecrã.

No filme animado, a ilusão de movimento que vemos tem origem no modo como o animador manipula a relação de diferença/semelhança gráfica entre duas imagens contíguas em cada sequência. A sua competência profissional define-se segundo três axiologias (a partir de Pierre Hébert): manipulação dos modos de codificação gráfica; manipulação da composição de movimento; manipulação da relação de continuidade/descontinuidade.

Este artigo tem como objectivo elucidar sobre o teor das competências profissionais, a prever na formação de um animador, pela análise (ainda que sumária) dos modos de codificação implicados.

¹ Todos os textos citados foram traduzidos do original pela autora do artigo.

1

A realização de imagens animadas é uma área de competência fundamental na produção de diversos produtos de comunicação audiovisual. Os seguintes são os sectores nos quais a produção de documentos animados é mais expressiva:

Produção cinematográfica de longas e curtas-metragens, de videoclipes, títulos e genéricos;

Produção de jogos em suporte digital;

Produção de conteúdos para sítios na internet;

Produção de publicidade televisiva;

Produção de documentos de carácter informativo e pedagógico;

Produção de audiovisuais e cenários para instalações e espectáculos;

Produção de audiovisuais, em tempo real, vocacionados para o entretenimento (vj-ing).

Lamentavelmente, em Portugal, a formação de animadores com qualidade profissional é sentida pelo sector como inexistente, tal como decorre do levantamento realizado no âmbito dos trabalhos desenvolvidos nos encontros denominados ‘Caminhos para a Animação Portuguesa’².

O ensaio, que aqui se apresenta, pretende delimitar níveis de codificação fundamentais no discurso do documento animado, de onde deverão decorrer as componentes cognitivas necessárias na formação de um animador profissional.

2

Para quem vê, a dimensão temporal de um documento animado manifesta-se como um suceder de perturbações e transformações de carácter visual, que ocorrem num ecrã (ou num brinquedo óptico) e que são interpretadas como acontecimentos espaciais.

² Blogue ‘Caminhos para a Animação Portuguesa’, <<http://caminhospranimacao.blogspot.com/>>.

Para o animador, o documento emerge como experiência de duração concreta pelo processo material e progressivo do pôr em sucessão das imagens. Por isso, a elaboração de uma animação parte sempre da noção e concepção do fotograma enquanto unidade mínima, material, individualizada, manipulável, da composição sequencial e descontínua das imagens na película ou na *timeline* do programa digital.

A descontinuidade, que advém da sucessão linear de imagens distintas, não é exclusiva do documento animado mas integra a singularidade do facto fílmico em geral. Contudo, o autor do filme fotográfico não tem acesso ao fotograma no momento da sua elaboração já que esta depende de procedimentos automáticos específicos das câmaras de filmar. A manipulação do fotograma, enquanto unidade material de uma sequência fílmica que simula movimento, é específica apenas das práticas de animação.

Na execução de um documento animado – qualquer que seja a abordagem técnica – a competência na composição da ilusão de movimento segundo uma *certa* série sequencial de imagens, adequada à produção de sentido esperado, pressupõe um conhecimento que é, simultaneamente, empírico e extremamente codificado.

Na base do trabalho do animador, quaisquer que sejam as suas opções – tanto no quadro da relação referencial da imagem como no contexto, em expansão, das formas expressivas disponíveis – está sempre o modo como manipula a diferença gráfica entre fotogramas consecutivos.

3

Sabendo que, habitualmente, o documento animado tem por base uma estrutura narrativa, o animador profissional deverá saber dispor e alterar formas gráficas no tempo e no espaço de modo a exprimir o carácter essencial:

Das personagens

Das acções.

Um animador competente na perspectiva da indústria deverá ser, portanto:

Um óptimo desenhador;

Um excelente actor;

Um contador de histórias convincente;

Capaz de modelar formas no espaço que se modificam no tempo, na perspectiva da indução de significados não explícitos nem completos em cada uma das imagens que compõe e que constituem a duração filmica.

O carácter das personagens é perceptível através do modo como o animador as desempenha (como um actor), orientado pelo realizador e mediado pelo dispositivo tecnológico: o movimento que vemos no ecrã tem origem indirecta no esforço físico do animador e na sua competência interpretativa. Assim, animar pressupõe saber interpretar emoções e acções das personagens, segundo:

Expressões e poses;

Trajectórias;

Durações.

Expliquemos melhor.

A equipa de animadores da longa-metragem animada ‘Bambi’ (Estúdios Disney, 1942), que estudou presencialmente os movimentos reais de veados, coelhos e outros animais, experimentou sistematicamente e apurou modos de codificação, altamente sofisticados, no esforço de os representar e recriar.

Norman McLaren passou dias inteiros a observar galinhas e a desenhá-las em posições diferentes antes da realização de ‘Hen Hop’ (1942)³, embora o seu objectivo não fosse o de representar o seu movimento, como uma qualidade especial das galinhas, mas o de manifestar aquilo que, em nós, somos capazes de

³ Filme acessível em <http://www.nfb.ca/film/Hen_Hop/>.

reconhecer como sendo delas. Posição próxima da de Len Lye que se esforçava, incessantemente, por localizar no seu próprio corpo a sensação produzida pelo movimento e aparência de, por exemplo, um gato a espreguiçar-se; pelo frisar da superfície de um charco feito pela chuva no alto de uma colina:

*“Eu mesmo, finalmente, passei a observar o modo pelo qual as coisas se movem principalmente para tentar sentir o movimento, e somente senti-lo. É o que os bailarinos fazem; mas, em vez disso, quis pôr a sensação de uma figura de movimento fora de mim para ver o que teria. Percebi que essa sensação tinha de sair de mim mesmo e não de rios, da erva alta varrida pelo vento ou de pássaros pairando no ar; por isso, em vez de desenhar linhas e sinais descritos pelas coisas em movimento, tentei juntar e atar as suas características particulares de movimentação aos meus tendões – para incluir um tipo interior de eco deles nos meus ossos”.*⁴

Os objectivos destes dois autores não são idênticos àqueles que os animadores dos Estúdios Disney buscavam na composição das imagens animadas. Se uns, enquanto autores – autónomos no processo poético – procuravam delimitar e questionar as relações entre as possibilidades expressivas do inteiro dispositivo fílmico e a realidade que pressentiam e os afectava, os animadores dos Estúdios Disney buscavam claramente a excelência técnica, exibindo competência e perícia num certo modo de codificação fílmica com motivações de verosimilhança mas, também, de espectacularidade e de entretenimento imediatos. Obviamente, tanto uns como outros procuravam ver e ouvir melhor, sentir mais, tentando ampliar e transformar experiências imperceptíveis numa série de apreensões conscientes de forma a poder transportá-las para o discurso do filme animado em construção: o animador deve ter consciência das forças que, no mundo

⁴ Len Lye – “The art that moves”, 1964 in *Figures of Motion, Selected Writings*, editado por Wystan Curnow e Roger Horrocks, Auckland: Auckland University Press, 1984, p. 82.

físico, fazem variar o movimento dos corpos para que, no ecrã, as acções possam ser credíveis:

*“A nossa animação [a dos estúdios de Walt Disney] difere da dos outros porque é credível. As coisas têm peso, as personagens têm músculos e nós estamos dando a ilusão de realidade”.*⁵

Contudo, a execução da série de imagens decorre de muito mais que a simples sujeição às leis da física. O mesmo animador, Milt Kahl, que dirigiu a equipa de animação de ‘Bambi’, depois da experiência que adquiriu animando (com Eric Larson) os animais da floresta em ‘Snow White and the Seven Dwarfs’ (1937), quando confrontado por Richard Williams que estava interessado em conhecer melhor os cálculos e detalhes técnicos da elaboração e composição de um movimento específico, afirmaria peremptoriamente:

*“Esse é o modo errado de ver! Não pense nisso dessa maneira! Eu concentrei-me apenas em actuar – isso é que é importante! A peça é a coisa. Você vai confundir-se todo se pensar nisso tecnicamente!”*⁶

Atitude próxima da de Caroline Leaf, autora de ‘The Street’ (1976) e de ‘Between Two Sisters’ (1990)⁷ que, quando inquirida sobre o modo pelo qual calcularia o *timing* dos movimentos nos seus filmes, afirma o seguinte:

“Não penso muito nisso. Sento-me na minha mesa de animação e estou a actuar; olho-me no espelho e vejo o que algo parece. Ou... imagino, por

⁵ Milt Kahl citado em Richard Williams – *The Animator’s Survival Kit, A manual of methods, principles and formulas for classical, computer, games, stop motion and internet animators*, London, New York: Faber and Faber, 2001, p. 5.

⁶ Milt Kahl citado em Richard Williams, *ibidem*, p. 9.

⁷ Filmes acessíveis em <<http://www3.nfb.ca/animation/objanim/en/filmmakers/Caroline-Leaf/films.php>>.

*exemplo, como seria se alguém estivesse confuso e quanto tempo isso duraria. Não sei como fazer as coisas caminhar de modo fácil... Então, ando para a frente e para trás na minha sala e vejo qual é a sensação. É mais o que se sente do que o que parece”.*⁸

Vale a pena frisar como o processo de produção de discurso nos Estúdios Disney – realizado por animadores que conquistaram o grau máximo de reconhecimento pelos seus pares num contexto industrial e, portanto, dependente de regras de codificação muito restritas – reivindica a presença efectiva do corpo físico do animador na origem do movimento animado enquanto condição necessária e, assim, também o valor de mestria técnica pela qual a composição do mesmo se orienta. Tal como também é apontado por Norman McLaren, Len Lye ou Caroline Leaf.

4

Assim, em termos das competências necessárias definidas num contexto referencial mas, também, dos princípios formais que estruturam a composição e expressão do movimento animado, animar implicaria:

*Ter interiorizado fisiologicamente os comportamentos de seres e objectos;
Saber interpretar acções dramática e graficamente.*

E ainda:

*Compreender o funcionamento dos mecanismos da percepção visual humana;
Conhecer os modos de codificação inerentes ao discurso fílmico.*

⁸ Caroline Leaf – “Talking with Caroline Leaf” by Talia Schenkel in Jayne Pilling, *Women and Animation, a Compendium*. BFI, 1992, p. 43. (Publicado inicialmente em *Film Library Quarterly*, vol. 10, nº 182, 1977.

No seu conjunto, e em termos de competências estritas e elencáveis, isto significa:

Saber desenhar e saber escolher e adequar linguagens gráficas;
Saber utilizar e articular ferramentas digitais e não-digitais;
Saber estruturar movimentos no tempo;
Saber desempenhar papéis dramáticos;
Saber compor sequências filmicas;
Saber desenvolver processos de aprendizagem e de investigação.

Subsumindo o exposto, e a partir de Pierre Hébert⁹, a competência profissional do animador também pode ser definida segundo três axiologias:

Manipulação dos modos de codificação gráfica;
Manipulação da composição de movimento;
Manipulação da relação de continuidade/descontinuidade.

Ao nível da sua estrutura elementar, o filme caracteriza-se pela descontinuidade entre fotogramas, como vimos. Esta é sempre de carácter gráfico e a linguagem decorre das escolhas formais estabelecidas na fase de desenvolvimento do projecto. O animador profissional terá, por isso, de ser capaz de realizar imagens de acordo com as solicitações gráficas requeridas. Estas podem ir desde o desenho sobre papel (ver figura) até à animação digital de tipografia ou axonométrica por vectores, por exemplo; à animação digital 3D; ou, ainda, até à captura fotográfica de marionetas, entre tantas outras. Ainda que a especialização técnica tenha cabimento, é necessário que na formação base de um animador todas estas linguagens existam como referência de práticas futuras a fim de permitir

⁹ Pierre Hébert, “Quelques notes incongrues” in *ASIFA*, vol.16, nº2, Canadá, 1988, pp. 12-13. Artigo no qual Pierre Hébert aponta três níveis de codificação: manipulação da representação gráfica do real, representação do movimento, relação continuidade/descontinuidade, a fim de explicar o modo segundo o qual articulou os procedimentos técnico-expressivos no filme ‘Souvenirs de Guerre’ (1982).



Fotograma do filme animado 'Os Salteadores' (1993), de Abi Feijó, desenhado a grafite sobre papel. Imagem cedida pelo Autor.

não apenas escolhas profissionais mas também criativas e de articulação de possibilidades.

Contudo, há um aspecto essencial no trabalho gráfico do animador que conjuga os três eixos apontados: a criação de metamorfoses, séries de fotogramas que prefiguram a transformação de uma forma noutra forma.

“No que se refere à manipulação da representação do movimento, de um lado, há as leis físicas do movimento real, que podem ser mais ou menos esquematizadas ou falsificadas, ou completamente descartadas, e, no outro lado, o abismo das metamorfoses, onde não se trata mais das leis da física, nem do respeito à substancialidade das formas e do espaço.”¹⁰

¹⁰ Pierre Hébert, *ibidem*.

Como já observamos, a produção da ilusão de movimento é o aspecto mais essencial da animação. Ora, esta estabelece uma continuidade no tempo. Daqui decorre que o animador manipula uma relação de descontinuidade/continuidade formal na construção de uma experiência de duração que pode ir da impressão de “fluidez e de continuidade até à de completa fragmentação”¹¹. Tanto ao nível de cada movimento como do recorte em planos e sequências que deles se faz no discurso fílmico. No contexto assim definido, a manipulação da composição de movimento seria orientada segundo um eixo que, de um lado, teria como referência as leis da física clássica, que governam o comportamento das coisas do mundo que reconhecemos e que povoam a nossa experiência de vida; que, pelo outro, teria a própria essência do fílmico, sempre que o autor assume a descontinuidade, não só material como fundamental, subjacente a todos os modos fílmicos de codificação disponíveis; e que, ainda, contemplaria a possibilidade de construção gráfica e de movimento através de uma continuidade de metamorfoses.

Conclusão

«Bâtis ton film sur du blanc, sur le silence et l'immobilité»
Robert Bresson¹²

Muito mais que apenas técnica ou apenas arte, a animação apresenta-se como atitude estética, no sentido etimológico do termo, pela qual o corpo sensível vive no discurso. Talvez a única na era da produção e reprodutibilidade técnica da imagem. Perfeitamente adequada aos meios tecnológicos do nosso tempo porque continuamente emergente do próprio dispositivo fílmico em evolução. A animação corresponde à atitude que parte dos dispositivos técnicos que suportam a ilusão fílmica para, simultaneamente, fazer a ligação entre a realidade física, enquanto ferramenta de investigação espaço-temporal, e a realidade

¹¹ Leslie Bishko – “Expressive Technology: The Tool as Metaphor of Aesthetic Sensibility” in *Animation Journal*, Fall, 1994, pp. 74-91.

¹² Robert Bresson – *Notes sur le cinématographe*, Paris: Gallimard, 1988 [1975], p. 137.

histórica, aquela que advém do texto escrito, que transformou imagens mentais da realidade em linhas de palavras, do qual as máquinas são a materialização (particularmente do texto científico). Pelo gesto da mão, pela manipulação quer das linguagens quer dos dispositivos, o animador (re)apropriar-se-ia tanto da sensibilidade (no acesso ao real) como da instrumentalidade da máquina, enquanto objecto social, humano, modificador da relação que mantemos com a realidade. A experiência poética apareceria a partir do prazer de experimentar esses novos afectos, ser afectado e afectar.

Como tal, a formação necessária à criação de um animador profissional dificilmente pode ser enquadrável num modelo de ensino que prepare técnicos como se fossem destinados a estruturas de produção fabril ou, por outro lado, artistas como se fossem de belas-artes. Paradigmas próprios de uma economia e cultura obsoletas.

Pelo contrário, trata-se de relevar o talento individual e de promover o seu desenvolvimento global, no confronto com a realidade inteira e, assim, também com o conhecimento íntimo das linguagens e da sua história; dos equipamentos e idiossincrasias multi-culturais das possíveis equipas de trabalho; na abordagem e resolução interessante de questões reais.

DO CINEMA AO MUSEU - O CASO DE PEDRO COSTA

CARLOS MELO FERREIRA

O cinema nasceu sem vocação para o museu, o que foi mau para ele. Como simples número de espectáculos de variedades ou de feira, o *cinematógrafo* dos Lumière, primeiro, o cinema, depois, só veio a viabilizar-se quando se tornou um espectáculo e uma indústria, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América. Contudo, nas condições algo caóticas de uma indústria nascente não houve a preocupação de salvaguardar os filmes feitos para o futuro. Pelo contrário, a pressão da novidade, do novo filme ou estilo de filmes, levou a que fossem destruídas, pelo fogo ou com ácidos, inúmeras películas do início do século XX. Pensou-se no futuro imediato e não num futuro mais distante.

Mesmo que esta orientação não tenha prevalecido senão inicialmente, caberá perguntar qual o interesse e qual o alcance do trabalho de preservação e de divulgação dos filmes antigos que as cinematecas vêm desenvolvendo desde os anos 30 do século passado. Esse trabalho, típico de um museu, permitiu e permite que gerações sucessivas de espectadores tenham conhecido e continuem a conhecer os filmes fundamentais da história do cinema no local mais adequado, que para esse efeito foi criado e existe. Não se alimentem, todavia, excessivas ilusões, pelo menos na actualidade, a esse respeito.

Se a geração da *nouvelle vague* francesa travou contacto com os filmes fundamentais do passado na Cinemateca Francesa, e desde então essa tem sido a regra das gerações que posteriormente se iniciaram no cinema, de um modo geral quem procura as sessões de uma cinemateca tem um motivo específico para o fazer: *os filmes mostrados só aí são acessíveis*. Ora isto, que foi verdade durante décadas, hoje em dia já não acontece, uma vez que grande parte do património da história do cinema está hoje acessível noutro tipo de suporte, mesmo sem levar em consideração a actual situação dos filmes na *internet*.

Apesar disso, uma cinemateca continua a ser um local indispensável e insubstituível porque permite preservar os filmes, o que é uma tarefa absolutamente fundamental, e mostrá-los nas condições ideais. E aquilo que aqui se entende por *condições ideais* são as de uma sala de projecção, como aquelas em que os filmes foram estreados comercialmente, mas não são apenas isso. Uma cinemateca dá a conhecer os filmes no interior de uma *programação*, o que confere um sentido muito especial e específico à actividade respectiva.

A figura do *programador* surgiu, no cinema, dentro da própria programação comercial mas atingiu uma conformação diferente com os cineclubes, que lhe conferiram um carácter cultural específico. E os cineclubes foram, e em muitos casos continuam a ser, um local de acesso privilegiado de muita gente ao melhor do cinema, já que as cinematecas têm a sua sede em grandes cidades, capitais ou outras, deixando de fora uma quantidade muito larga de espectadores.

Mas se a figura do *programador* como *animador cultural* nasce aí, nos cineclubes, e nas sessões que procuram levar o cinema às populações no pós-guerra, nomeadamente nas fábricas, com um grande impacto na sua divulgação, as cinematecas, que ganham um novo e definitivo fôlego também no pós-guerra, vão tornar-se peça central do cinema por causa da necessidade de preservar os filmes (função que mesmo durante a II Guerra Mundial tinha sido cumprida graças ao esforço e empenhamento pessoal, não isento de riscos, dos responsáveis respectivos), mas também devido à necessidade de proceder a uma divulgação sistemática, programada deles.

Deste modo, as *condições ideias* de acesso aos filmes que as cinematecas reúnem não se limitam ao facto de elas oferecerem condições adequadas de projecção. Isso é, sem dúvida, muito importante, mas adquire um outro sentido porque os filmes mostrados são exibidos a) como consequência de uma actividade de preservação e de intercâmbio entre cinematecas, b) no interior de um projecto de programação sistemática e orientada, que visa satisfazer não apenas as necessidades de divulgação do próprio cinema mas, e até sobretudo, as necessidades de conhecimento dos filmes da parte dos espectadores.

Efectivamente, o conhecimento dos filmes e da história do cinema não se basta no simples facto de ter acesso aos filmes, já que há toda uma vasta série de elementos respeitantes a cada um deles que um espectador deve conhecer e que só lhe podem ser facultados nas melhores condições e com o melhor enquadramento pelos responsáveis pela programação de uma cinemateca.

Cenário idílico, dir-me-ão, quando os filmes, todos os filmes, podem hoje em dia ser vistos na *internet*, mesmo se com grave prejuízo para o próprio cinema, ou então na televisão e em DVD, mesmo se com ainda maior benefício das produtoras e distribuidoras cinematográficas. Não vejo, contudo, qualquer razão para afastar este cenário a não ser as razões que possam assistir a quem pirateia filmes, que as tem sempre, e, sobretudo, as que assistem àqueles a quem “ter o filme em casa”, gravado, proporciona algum conforto. Apesar disso, uma cinemateca foi, é e continuará a ser o local de eleição para a divulgação e o conhecimento dos filmes e do cinema pelos motivos adiantados e porque é o local em que os filmes são acessíveis em *sessões públicas* – e o cinema sempre foi e continua a ser um espectáculo público.

Incorrendo, mais uma vez, em falar a partir de “cenários idílicos”, este é mesmo um elemento diferenciador típico do cinema que não se transfere para outros espectáculos proporcionados pela técnica depois do invento dele, como a rádio e a televisão. Tal como o teatro, com o qual pelo menos nesse aspecto deve ser comparado, o cinema é uma arte a que se assiste no meio da multidão de espectadores, ao que se adquire direito mediante o pagamento do acesso

respectivo – o bilhete – como em qualquer outro espectáculo público. Claro que também aqui a técnica e a reprodutibilidade dela tece, como é inevitável, os seus conluíus, e deles o cinema é sem dúvida vítima nas últimas décadas. Se a técnica, com as suas novidades, tem normalmente aspectos positivos, ou permite um aproveitamento positivo, ela permite também, como tem permitido com o cinema, subverter completamente os hábitos de acesso e/ou de consumo dos espectadores, sem que isso deva ser considerado por si mesmo negativo. O que sucede neste momento com o cinema é que ele tem que ser imaginativo na procura de respostas para a diversidade de técnicas de produção existentes e de circuitos em que os filmes são acessíveis, por forma a sair da deriva para que a técnica, também neste último aspecto o conduziu e em que actualmente se encontra. Que uma dessas respostas passe por uma recuperação dos processos e técnicas iniciais do cinema não será, de todo, motivo de espanto.

Um bosquejo histórico

Mas antes mesmo de *passar para um museu*, o seu museu próprio que foram e são as cinematecas, o cinema *passou pelo museu* na procura de inspiração visual para si próprio.

Tendo surgido num determinado momento histórico, o final do século XIX, em que as artes visuais, nomeadamente a pintura, encetavam um percurso que havia de as conduzir a uma mudança decisiva da arte figurativa para a arte abstracta, o cinema não podia ignorar as formas históricas que essas mesmas artes visuais tinham assumido, ele que era e continua a ser uma arte eminentemente visual baseada num equipamento especialmente apto para captar a imagem, fugaz, é certo, e móvel, também, da realidade. Como captar essa imagem de maneira a torná-la visualmente perceptível e atraente para o espectador foi uma das questões mais importantes com que se depararam os criadores da linguagem cinematográfica. E não será difícil entender, mesmo na actualidade, que a questão da luz, da iluminação, tenha sido então central, já que, reduzido à sua expressão mais simples mas também mais clara, o cinema é um fenómeno de

luz e sombras, filmado por uma *camara obscura* e projectado por uma *lanterna mágica*.

Na sua expressão mais simples e elementar o cinema não passa sem a impressão da película ou outro suporte, e essa é uma questão que a luz e só ela permite, nas suas diferentes formas de regulação técnica.

Sabe-se a este respeito, por exemplo, que o primeiro e maior responsável pela criação da linguagem cinematográfica, o norte-americano David Wark Griffith, mandava o seu director de fotografia, Billy Bitzer, estudar a iluminação na pintura exposta nos museus americanos, da mesma forma que se conhece a influência exercida pelos grandes pintores da mesma nacionalidade sobre diversos dos mais importantes cineastas clássicos de Hollywood. Se isto é geralmente pouco conhecido hoje em dia é devido a um certo *desprestígio*, direi mesmo *má fama*, que o cinema tem perante as outras artes e no confronto com elas, uma situação pela qual talvez ele próprio seja em parte responsável, mas que não se justifica se, por exemplo, se compreender que as condições em que trabalharam os grandes cineastas do século XX são comparáveis àquelas em que trabalharam os grandes nomes do Renascimento na arquitectura, na pintura, na escultura - e essa é uma comparação justificada e pertinente. O que é certo é que o cinema exige, em cada plano, um cálculo de luz e de sombras que, se bem que apresente questões técnicas específicas, tem tudo que ver com o mesmo tipo de cálculo a que a pintura procedeu durante séculos: o que tornar visível e como o tornar visível. Recorde-se, mesmo se de passagem, que o trabalho dos criadores da linguagem cinematográfica decorreu num tempo em que o cinema era ainda mudo, desprovido de som síncrono, o que tornava ainda mais importante o lado visual, visível dos filmes.

Embora as novas tecnologias tenham proporcionado leituras e interpretações de acordo com as quais nada teria existido antes delas, mesmo no uso dessas mesmas novas tecnologias no cinema é indispensável conhecer como ele surgiu, cresceu e se desenvolveu ao longo do século XX, sob pena de cairmos todos - e permitirmos que os outros caiam - no logro de pensar ou acreditar que o mundo

começou este ano ou há dez anos atrás.

É, por exemplo, necessário saber que o primeiro suporte do filme, o nitrato de celulose, altamente inflamável e quimicamente instável, e que prolongou durante a primeira metade do século XX a relação do cinema com o fogo a que já se aludiu, foi substituído, a partir de meados da década de 50, por um outro, muito mais seguro porque ininflamável e também mais estável na conservação da cor, de triacetato de celulose, o que teve a vantagem imediata (e pretendida) de acabar com aquela associação ígnea do cinema. Ora essa substituição de suportes, que levou à transferência dos filmes anteriores para o novo suporte, foi largamente benéfica para o papel que já então as cinematecas tinham na preservação dos filmes.

Claro está que hoje em dia, e desde as últimas décadas do século XX, são utilizados mesmo pelo cinema suportes de outro tipo, digitais, que o progresso técnico consigo trouxe e que se impuseram, ainda que continuem a ser feitos muitos filmes em suporte película – e filmes de grandes cineastas vivos. Mas, de facto, o suporte digital trouxe consigo novas possibilidades, técnicas e expressivas, que cineastas de todo o mundo têm contribuído para que ganhem forma e se desenvolvam.

Também aqui, e sem querer fazer figura de *ingénuo*, se defende que o efeito das novas tecnologias da imagem e do som não é, em si mesmo, negativo para o cinema nem é, muito menos, a negação dele.

A própria natureza dos novos suportes, aliada ao carácter dos respectivos equipamentos, mais pequenos, mais leves e manejáveis, permitiu mesmo que uma nova ligação se viesse a estabelecer entre o cinema e o museu, sem prejuízo da anteriormente existente, baseada nas cinematecas. De facto, a suportes mais leves torna-se adequado que correspondam também dispositivos expositivos diferentes da projecção em sala e, todavia, adequados ao museu ou mesmo à galeria de exposições. Estou a referir-me, como terão compreendido já, à *instalação*, vídeo ou outra.

Distinta do cinema, embora devedora da sua tecnologia básica, a *instalação*

proporciona a ocupação de um espaço determinado, de maior ou menor dimensão, em função das peças que a compõem, à semelhança do que acontece com qualquer outra exposição de outra natureza, de pintura, escultura ou fotografia, por exemplo. A originalidade dela está em que, com base em imagens projectadas ou não projectadas, em movimento ou fixas, ela apresenta uma imagem específica, em geral composta por diversas imagens, numa nova ocupação (ou encenação) do espaço museológico.

Talvez se possa dizer que uma certa má reputação do cinema, a que se aludiu acima, tenha começado para alguns a ser contrariada a partir desta nova ocupação do espaço museológico. Efectivamente, o museu tem, por excelência e paradigmaticamente, o prestígio cultural e até artístico que, por vezes, se sente faltar ao cinema. Ele é, por assim dizer e em poucas palavras, o lugar do prestígio, do reconhecimento a que aspira qualquer artista – mesmo no cinema. E se o cinema até ele chega, de forma reconhecida, então, pensa-se, ele adquire *um outro estatuto* – utilizo a expressão propositadamente.

Embora pense que esta espécie de *prestígio*, de *estatuto adquirido* seja em larga medida indiferente para o cinema tal como ele foi até agora e continua a ser, não devo deixar de reconhecer os efeitos que a transferência parcial do cinema para o museu nesta modalidade tem tido e continua a ter. Há, na verdade, os efeitos estéticos específicos da *instalação-vídeo* (e também *multimédia*), que são múltiplos e inegáveis – visuais e sonoros, espaciais e temporais -, aproveitados tantas vezes por esse novo tipo de artista que os novos suportes, magnéticos e digitais, propiciaram: o *videasta*. Mas não é disso que vou falar.

Aquilo que, a meu ver, justifica o relevo desta nova ligação entre o cinema e o museu é, num primeiro momento, o facto de cineastas próprios e verdadeiros, que fazem filmes para cinema, terem aceitado convites para fazerem eles próprios as suas *instalações*, com imagens da sua autoria, para o museu. Isso sim, parece-me que apresenta relevo, e um relevo muito especial para o próprio cinema.

As novas conexões

Permito-me tomar aqui como *caso de estudo* o cineasta português Pedro Costa. Uma vez adquirido já um prestígio e um reconhecimento internacional como cineasta de excepção, ele aceitou em 2002 um convite para uma primeira *instalação*, em Roterdão, na Holanda (e recordo que “No quarto da Vanda” é de 2000 e “Onde jaz o teu sorriso?” de 2001). A partir de então, apresentou diferentes instalações em museus de todo o mundo, incluindo Portugal - em Vila do Conde, Lisboa e Porto. Ora as *instalações* de que é responsável, algumas delas com fragmentos do filme de 2000 não incluídos na montagem final e em ecrã duplo, têm o mesmo carácter pessoal e original que os *filmes* dele têm, sendo por isso mesmo inquestionáveis *obras de autor*.

Aquilo para que, a partir deste caso, pretendo chamar a atenção é para que o que está em causa, o que é *encenado* no espaço da instalação de um cineasta serem sempre e ainda imagens, mas apresentadas fora da lógica do filme e do cinema. Ele pode aí recorrer a efeitos de montagem diferentes daqueles que são usados no cinema, procedendo a combinações e ajustes de imagens e de sons que não têm em vista a criação de um filme comum. O espaço e o tempo da instalação são, de facto, diferentes do espaço e do tempo do cinema, o que permite mesmo que numa mesma exposição sejam incluídas diferentes instalações.

São neste momento numerosos e muito diversificados os casos de cineastas que têm feito instalações para espaços museológicos – Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, para citar só mais dois outros nomes de vulto -, em todo o caso os suficientes, em quantidade e sobretudo em qualidade, para que se possa falar de uma nova deslocação do cinema para o museu.

Mas a que se assiste, entretanto, nas outras artes?

Nas outras artes decorre, simultaneamente, um processo em certa medida inverso: *a saída do museu*. Veja-se, de facto, como sobretudo na escultura se generalizam, mesmo entre nós, as exposições de artistas prestigiados que se destinam a ocupar um espaço ao ar livre, seja nos jardins de um museu, seja na própria via pública. Ora este movimento parece corresponder, nas outras artes, a uma espécie de

dessacralização delas, no que manifestam uma preocupação de abandonar os redutos para que têm sido confinadas ao longo dos séculos e de se aproximarem da vida de todos nós, nos nossos espaços quotidianos, o que tem permitido novas e originais formas de ocupação desses espaços.

Comparativamente a isso, dir-se-ia que o cinema nada pode fazer, dependente como está da sala escura para que a imagem do filme apareça em luz. Uma breve referência histórica permitirá desfazer esta ideia.

Desde pelo menos a década de 50 do século XX que existem nos Estados Unidos da América como instituição (e, se se quiser, instalação) cinematográfica os *drive-in*. Estes espaços de projecção de cinema ao ar livre, que foram frequentados por gerações sucessivas de espectadores, contribuíram desde cedo para a dessacralização do cinema, entendido como espectáculo de projecção em sala, nesse país. Mas mesmo fora desse quadro geográfico, não são na actualidade e desde há anos incomuns os espectáculos de cinema ao ar livre, mesmo em Portugal.

Aquilo para que, porém, neste novo movimento do cinema para o museu se pretende chamar a atenção é que ele corresponde também, relativamente ao espaço tradicional e definido do cinema, a uma forma de expansão que vence inércias e destinos aparentemente definidos e traçados. Nada impede, com efeito, que um cineasta faça imagens para *instalações*, para *o espaço do museu*, sejam elas para serem projectadas ou para serem apresentadas sem projecção. Pelo contrário, o cineasta surge mesmo como o tipo de artista especialmente vocacionado para esse tipo de obra em que, como no cinema, está em causa a ocupação de um espaço por imagens e sons durante um tempo determinado. Apenas o espaço e o tempo são diferentes dos do cinema, já que mesmo a ideia de *montagem* se mantém, quando não se reforça mesmo na sua acepção específica de *articulação* entre imagens, entre imagens e sons, até entre espaços diferentes. Embora só agora tenha trazido para aqui a questão sonora, ela é ou pode ser muito importante na instalação feita por cineasta, e foi muito importante em instalações de Pedro Costa. Esta é, pois, uma referência que não tem nada de acidental.

Se há uma dimensão especialmente original no cinema de Pedro Costa ela situa-se do lado do *som*, concretamente dos *ruídos* que atravessam “No quarto da Vanda” e que estão presentes também nos seus outros filmes, incluindo o último, “Ne change rien”. Ruídos de máquinas, de vozes, de instrumentos musicais. Não se pode, como é evidente, reduzir a originalidade dos filmes dele a essa dimensão. Eu tenderia mesmo a considerar que existe *nas imagens* dos seus filmes uma *dimensão ígnea*, em que um fogo arde e queima, não mansamente, não como se fosse de lareira, mas devoradoramente, numa dimensão que contamina o filme todo.

Pegarei, assim, em *ruídos* e *chamas* para dizer que as instalações como os filmes de Pedro Costa levam o espaço comum, trivial, para o museu como para o cinema, num movimento convergente com aquele que descrevem os artistas que expõem as suas obras no espaço público. Efectivamente, aqueles ruídos, aquelas chamas não são comuns no cinema a não ser como efeitos especiais, de cinema. Na forma concreta que assumem nos filmes dele, em especial na trilogia formada por “Ossos”, “No quarto da Vanda” e “Juventude em marcha”, eles agarram-nos e despertam-nos no nosso espaço comum do cinema como o fazem as outras imagens e sons desses filmes, talvez mais do que eles e conferindo um sentido especial às personagens respectivas, desinquietando-nos e desafiando-nos no nosso conforto de espectadores. Desse modo, em vez de expor no meio da rua, Pedro Costa traz o meio da rua para o cinema – ou a instalação, já que estes elementos nela estão também presentes, para aí inquietarem e desafiarem igualmente o visitante.

Mas o cinema dele não cabe em tão estreitos conceitos ou académicas definições, já que este tipo de movimento é redobrado por um outro, no mesmo sentido, que o leva a filmar e trazer para os seus filmes a intimidade, diria a privacidade daqueles que filma desde pelo menos “Ossos” e até “Ne change rien”, num desvelamento nada indiferente e igualmente inquietante.

Assim se poderá compreender melhor como este duplo movimento, visual e sonoro e de exposição da intimidade de seres em aflição, em perda, converge

com a atitude dessacralizante de um grande número de artistas contemporâneos, nomeadamente portugueses, numa reafirmação não só de uma continuada estetização da vida e da experiência mas também de uma nova politização da arte.

Contudo, o caso de Pedro Costa é interessante para exemplificar esta nova conexão entre o cinema e o museu não só porque os elementos que se acabam de referir estão também presentes em instalações dele, transportando-os consigo para o interior do museu, mas também por uma outra razão, que não se verifica, aliás, apenas com ele, já que a partilha com outros cineastas.

Tenho em vista a apresentação de filmes dele e de outros de entre os mais importantes cineastas internacionais da actualidade no espaço de museus, que dedicam retrospectivas às obras dele(s) como as dedicam à obra de grandes pintores, escultores ou fotógrafos.

Talvez por estarmos, em Lisboa, habituados a isso desde os anos 70 do século XX, com os grandes ciclos de cineastas e/ou temáticos organizados por João Bénard da Costa na Fundação Calouste Gulbenkian, que se prolongaram, felizmente e graças a ele, à actividade da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, quase que não damos por isso, mas o facto é que os grandes museus internacionais dos vários continentes prestaram uma atenção particular e específica na primeira década do século à obra de grandes cineastas, mortos ou vivos, num reconhecimento inequívoco do relevo estético das obras respectivas. E se para este facto, que inclui Pedro Costa, aqui se chama a atenção é porque ele é efectivamente diferente da actividade comum e extremamente importante das cinematecas, que felizmente continua e deve continuar. O que aqui é especialmente interessante sem ser exactamente novo é o reconhecimento de que entre os grandes artistas dignos de figurar numa exposição/apresentação museográfica se contam cineastas, cujos filmes são apresentados nas condições para que foram feitos, de projecção, à semelhança do que acontece com a pintura ou a música relativamente aos seus próprios dispositivos.

Esta questão do dispositivo próprio do cinema deve levar a uma última reflexão,

relacionada com os novos dispositivos em que ele é hoje visível.

De facto, o acesso aos filmes em ecrãs menores que os das salas de cinema e a proliferação desses ecrãs correspondem, por si mesmos, a uma tendência para a fragmentação do sujeito na sociedade contemporânea, que o inclui enquanto espectador de imagens de diversa natureza. Ora se isto põe em causa o *dispositivo* próprio e inicial do cinema, baseado *em filmagem e projecção* desde o *cinematógrafo* inventado pelos irmãos Lumière, que tinha exactamente a característica de reunir essa dupla função no mesmo equipamento, fá-lo (ou pode fazê-lo) só do lado da recepção do espectador. Mesmo assim, percebe-se que também do lado da *instalação* e do *museu* o dispositivo do cinema está, pelo menos em parte, em deslocação, em movimento, ainda que a fragmentação dos ecrãs replique a fragmentação do sujeito.

Conclusão

Não deve recusar-se uma resposta, ou um esboço dela, a título de conclusão.

Que o cinema muda, e muda todos os dias, é um facto a que todos assistimos e que, por isso, ninguém pode negar. Muda de suportes, muda de espaços, muda de criadores, de inspiração, de formas, de circuitos de acesso. Isso é alguma coisa de inevitável, acarretada pelos novos tempos e as novas tecnologias que os acompanham.

Mas perante essas mudanças, que passam também por uma nova polivalência de alguns cineastas e por um novo reconhecimento institucional das obras respectivas, poderá falar-se de um núcleo essencial do cinema que permanece, e que permite identificá-lo ainda nos filmes para ele feitos? A minha resposta a esta questão é, ainda hoje, positiva, não obstante todas as tropelias feitas ou/e proporcionadas pela técnica até agora, e baseia-se na permanência da linguagem e da estética específica dele, inclusivamente no que respeita à narrativa, e na continuação do seu dispositivo próprio, mesmo se em concorrência com outros. Como que uma contraprova disto pode ser feita pela continuada existência e indispensável actividade das cinematecas e dos cineclubes em todo o mundo,

actividade essa que, aliás, e desde há muito, não se dedica apenas ao cinema mais antigo, mas abrange também o cinema contemporâneo.

O que muda, ou pode mudar nos novos percursos entre o cinema e o museu é aquilo que pode ser implicado pelos dispositivos criados por cada *instalação*, que embora possa utilizar meios próprios do cinema ou derivados dele *não é cinema*. E que do cinema se tenha destacado a *instalação-vídeo* (depois também *multimédia*), para a qual trabalham também cineastas, *não é uma prova do fim do cinema mas da vitalidade dele*.

Sobre o futuro não faço, como ninguém pode fazer, prognósticos. Penso que pelo menos isso todos aprendemos com o século XX, sobretudo no cinema, se recordarmos a previsão, atribuída por Georges Méliès a Antoine Lumière, pai de Auguste e Louis, logo após a primeira sessão pública do *cinematógrafo* inventado por eles, de que o invento dos filhos poderia ser explorando durante algum tempo como curiosidade científica, mas não teria nenhum futuro comercial. Agora, sobre o presente, não tenho qualquer dúvida em afirmar, com pleno conhecimento de causa, que Pedro Costa é um dos mais importantes cineastas em actividade em todo o mundo e um dos artistas contemporâneos de maior relevo no panorama de todas as artes.

MESA-REDONDA¹

PEDRO COSTA, IGNACIO OLIVA
E CARLOS MELO FERREIRA

Pedro Costa - Parte 1

Miguel Oliveira: Acerca do debate desta noite, penso não ser necessário dizer grande coisa. Queria só dizer que temos aqui o Pedro Costa e que a conversa rondará à volta dos filmes dele.

MO: Nas instalações que faz no museu, recicla os seus filmes?

Pedro Costa: Não. Já estava à espera de perguntas sobre museus, instalações e etc, porque enfim... no meu caso e em relação aos outros cineastas que tu citaste, foram os museus que vieram ter connosco, não fomos nós que fomos ter com os museus. Eu, pelo menos, estava longe de considerar essa 'alternativa'. Aconteceu à Chantal Akerman, ao Apichatpong Weerasetakul, ao Vitor Erice, a pessoas assim... E creio que aconteceu porque... há uma espécie de esgotamento.... as pessoas já não sabem o que hão-de fazer com esta coisa da arte, já que a pintura perdeu completamente o propósito... Portanto lembraram-se do vídeo,

¹ Transcrição do áudio: Luísa Catita e José Alberto Pinto.

do movimento e do som... não sei se se lembraram do cinema... creio que, em geral, aos especialistas da arte contemporânea conhecem mal o cinema. Por outro lado, a arte e a política andam um bocadinho desligadas e já não se percebe bem como é que se podem ligar outra vez. A partir de certa altura, deve ter havido uma geração de curadores ou de críticos de arte que começou a reparar nas supostas qualidades plásticas de alguns cineastas... Já se tinham babado às escuras com os Fellinis e os Tarkovskis, e, mais tarde, com o cinema contemporâneo, este fervor esteticista ainda se acentuou mais. É portanto, por essas qualidades plásticas e pictóricas que nós fomos escolhidos para entrar nos museus, não creio que seja por outros motivos...

Falando com os curadores eu digo sempre que não acho que seja suficiente. Não era suficiente pintar-se bem, não é?

Isto deve ter a ver com a percepção que se formou do cinema mudo. Há pouco dizias que quando as pessoas falam em cinema mudo falam sempre duma certa música, duma gestualidade, no limite de uma atmosfera extravagante e antiga; quando falam do cinema sonoro, do cinema que fala, onde há linguagem e palavras e textos ditos ou ouvidos... e toda a critica começa a ser plástica. É uma coisa estranha não é? O comentário reduz-se à análise plástica. Isto é uma questão que um tipo como o Godard anda a tratar há anos e a tentar resolver sem conseguir. É esta carga, esta dimensão plástica que o cinema está a suportar e que não tem nada que suportar. Eu tento desvalorizar tudo isso. O que me interessa é uma outra dimensão, a dimensão material da produção. Como se pode ainda produzir ou como se pode ainda escapar a todas as regras que hoje em dia nos obrigam a fazer os chamados produtos audiovisuais ou cinematográficos. Como é que se resiste a isso? Eu acho que só pode resistir exactamente pela arte. Mas a arte do cinema, para mim, é a maneira de gerir o dinheiro. Não é uma maneira de saber enquadrar, dirigir actores, compor um plano, montar dois planos... Interessa-me começar pelas chamadas condições de produção e pelas limitações de produção, porque é por aí que posso obter resultados mais interessantes,

para mim, para as pessoas que trabalham comigo e para os objectivos que nos propomos.

No museu é um bocadinho diferente. O caso da Chantal Akerman, que eu conheço melhor e que talvez seja o mais parecido com o meu. Ambos gostamos de ver as coisas de uma maneira, digamos, realista. Ela tira mais prazer que eu do chamado dispositivo, da cenografia da peça a exhibir... Eu não tenho gosto nenhum, quer dizer, não me apetece pensar muito nisso, não tenho vocação... É como decorar a casa, quer dizer, resvalo sempre para o desleixo ou para uma coisa mais utilitária... aliás às vezes vêem-se coisas nos museus que parecem montras da Moviflor.

E depois, ao contrário dela, eu tenho uma aversão enorme às vanguardas. Acho lamentável a ideia de vanguarda em arte... enfim, salvo raríssimas excepções. E acho sinceramente que o cinema dito experimental deu muito pouco ao cinema... Quero dizer, não nos deu aquilo que eu sempre exigi do cinema, de qualquer filme: um mínimo de confronto com a realidade. Essa evasão, fuga ou o que se quiser chamar parece-me ser aliás da própria natureza do cinema experimental. Isto é perfeitamente discutível e polémico para muita gente. Para mim, não. Provavelmente, o que eu estou a tentar fazer, bem ou mal, é andar um bocado para trás e não procurar fazer coisas demasiado originais, só isso.

O museu, dá-me a hipótese, de mostrar outra vez, de mostrar mais uma vez, de mostrar outro material. Mas eu só posso estar no museu porque levo uma vida de arquivista, faço um trabalho que se parece com o do arqueólogo. Filmo muitas coisas, sobretudo desde que encontrei o meu 'sítio'. Tenho 10, 100 vezes mais material do que aquele que está nos filmes. Muitos cineastas também têm. Alguns deitam fora, outros guardam... As coisas que tenho feito naquele imaginário Bairro das Fontainhas, dá-me para eu fazer outras construções e para mostrar outras facetas. A única coisa que eu fiz no museu, enfim, a única coisa que eu pensei fazer no museu, foi jogar, com os visitantes, o espaço, as interferências de uns com o outro... já que é difícil levar o tempo, um tempo

presente, para o tempo do museu. E não se pode levar um filme... aquilo que eu mostro são vídeos, não são... não se pode projectar em película 35mm ou 16... era preciso pagar a projeccionistas... é pena porque são actividades em extinção, são realizadas por pessoas que gostam de projectar filmes. Mas isso não é possível, portanto, a única coisa que eu pensei foi dar hipótese às pessoas de projectarem e de montarem o seu próprio 'filme', em dois ecrãs. O Warhol já fez isso há muitos anos. As pessoas, entre dois ecrãs podem escolher, podem olhar para um, durante um certo tempo, podem só querer olhar de relance... depois olhar para outro ou partir e voltar mais tarde. Portanto são eles que fazem a sua própria montagem. E, se calhar, farão uma montagem que enriquece os materiais e origem. Podem incluir o ruído do museu, os murmúrios do visitante que está ao lado, os passos que se ouvem lá na sala do fundo. Eu contei muito com isso e contei muito com os museus vazios (risos). Os museus, sobretudo em Portugal, estão desertos. Uma das projecções que mostrei em Serralves era sobretudo feita para os funcionários, para os Securitas. Eram os únicos que poderiam ver a peça das dez da manhã às seis da tarde. Passavam por lá cinco, dez, vinte vezes por dia, é obrigatório, é da lei, é o emprego deles! O Warhol brincava com os projeccionistas, trocava-lhes a ordem das bobines dos filmes: se o projeccionista se enganasse na bobine número três não era grave. Era um acto criativo da parte do projeccionista... (risos) E isto é para levar muito a sério. Basta ver o ponto onde chegamos... Bom, mas o que me interessa é outra coisa.

Carlos Melo Ferreira: Há nos teus filmes, pelo menos em esboços, uma dimensão documental. No entanto, tu insistes, repetes, que não fazes documentário. O que se contrapõe ao documentário será a ficção. Como é que situas esta questão do documentário e da ficção nos teus filmes, e como é que tua a relacionas com a tua própria *mise-en-scène*, digamos, com a tua própria realização, com os teus princípios de encenação cinematográfica? Porque baralha-nos dizer que o cinema não é uma indústria nem uma arte, é talvez um mistério, pedia-te um pouco que falasses sobre o mistério do cinema.

PC: Não é possível falar desse mistério. Não faz nada bem à saúde, nem ao cinema nem a ninguém. Mas digamos apenas duas ou três coisas. Por exemplo: o documentário e a ficção. Eu repito sempre que não acho a discussão interessante, nos termos e no tempo que as pessoas têm para discutir estas coisas. E tenho ouvido coisas medonhas sobre a realidade, a narração, o sonho, a informação... não é que eu saiba mais que os outros, mas a prática traz alguma água ao moinho da realidade... Eu venho de História, portanto, in principio, devia saber o que é o documentário. Aliás, se não fizesse filmes tenho a certeza que estava a estudar as Idades Médias, que era o que me interessava.

A minha tentação, que é a de qualquer pessoa que faz cinema hoje, é que andamos todos a tentar fugir da realidade. O que não quer dizer que se procure a ficção. Depende dos casos das personalidades das psicologias e das esquizofrenias. Mas é preciso saber que só se chega à realidade pela ficção. E é preciso saber que o documentário delira. O documento é uma coisa terrível... não abre janelas, fecha muitas portas. O documento fecha. É um relatório. Está fechado numa data, nos nomes, na escrita e na linguagem. Fecha a cabeça, fecha os olhos, fecha os ouvidos. Não nos serve. É uma coisa policial ou académica. E basta ver as pequenas câmaras digitais e as pessoas que estão no terreno. Eu conheço-as... não vou dizer que são más pessoas ou que são mal preparadas. Algumas tentam, como se costuma dizer, dar a volta por cima mas é raro.... Parecem-se demais com assistentes sociais. Como é que se realojam as pessoas, como é que se avalia se uma pessoa deve ter uma casa pequena ou grande, se deve ter uma cave ou um sétimo andar?... eu vejo que tudo isto é feito documentalmente, com pinças, sempre sobre papéis. Se ganha trinta euros vai ter uma cave, se ganha trezentos vai ter um quarto andar com varanda, enfim... Fizemos uma curta-metragem sobre um moço que vai ser expulso de Portugal porque vendia haxixe num dada altura da sua vida. Queriam recambiá-lo para Cabo Verde. Esse moço nasceu cá, não era cabo-verdiano. De repente, descobriram uma cédula pessoal que confirmava que ele nasceu na Venda Nova, Amadora e queriam mandá-lo para Cabo Verde. É isto o relatório, o inquérito, documentário.

Portanto, não se pode contar com o documentário. Não é preciso segregar aqueles que já têm o rótulo na testa, o Flaherty, o Jean Rouch, e muitos outros. Os grandes documentaristas de sempre são o Manoel de Oliveira, o John Ford, o Paulo Rocha, o Orson Welles, o Jean Cocteau, e mais mil outros cineastas. À falta de melhor palavra, eu prefiro a palavra “testemunha”, precisamente porque a associamos aos tribunais e aos acidentes. O cinema devia ser justiceiro e não esquecer o accidental. Eu gosto muito de ser testemunha de qualquer coisa. É sinal que ainda estamos a viver no domínio realidade tangível. Há as provas, são vidas de pessoas, de famílias, são vidas de bairros, cidades, de um país, e eu sou uma espécie de pequena testemunha que é muito atraída pela ficção, uma coisa puxa outra e de repente estamos a imaginar que pode nascer uma história, a partir de um facto real apetece-nos construir uma historieta... e ao mesmo tempo há esta contradição, o estarmos sempre a tentar fugir do delírio, da loucura, da ficção. O que eu sei é que a minha matéria de trabalho é a memória, a memória das pessoas com quem eu trabalho. É evidente que esse trabalho é muito imaginativo, a memória é muito imaginativa. E cada vez mais estou com pessoas que me dizem, “nasci, vi e amei aquela mulher, trabalhei ali”. Acredito nelas. Elas fazem-me acreditar nelas e na história. Antes, tinha muita dificuldade em acreditar no argumento. Nas personagens. Infelizmente, perdi a minha inocência. É preciso uma espécie de estupidez para acreditar e para filmar uma centena de páginas escritas... Não posso fugir a essa questão. E o que eu vejo é muitos cineastas a fugir a essa questão, é a ditadura do argumento escrito. É fazer o filme antes de ele estar feito. É sonhar o filme na cabeça antes de perceber se vale mesmo a pena fazê-lo. É imaginar coisas de mais. Eu agarro num amigo chamado Ventura, reformado, ex-servente da construção civil, cabo-verdiano e agora também naturalizado português, e ele diz-me: “eu nasci, eu vivi, eu amei, eu fiz, eu construí aquilo”. E, sem pensar muito, fizemos o mesmo que o Ozu já tinha feito há anos e anos... “eu nasci, mas...”, “vivi, mas”. São esses “mas” que que nos interessam, são os “mas” entre mim e ele, são os germes da ficção. São os “mas” que não nos fazem disparatar ao ponto de perdermos os nossos limites.

Eu gosto de ter limites realistas. Trabalhamos com muito pouco e, portanto, não podemos ir muito longe. Não podemos delirar para lá do possível, enfim, do humano. Mas um delírio humano é possível e desejável! O Ventura é uma espécie de delírio dele próprio...

Não sei se posso dizer mais do que isto...

CMF: E sobre a tua *mise en scène*, o teu método de trabalho, há questões muito importantes que permanecem um segredo, como as distâncias, as luzes e as durações.

PC: Não há segredo nenhum... não há segredos, mas o filme pode, na melhor das hipóteses, destilar um mistério.

É muito tempo, trabalhamos durante muito tempo, passamos muito tempo juntos. Tenho a impressão que quanto melhor nos conhecemos melhor trabalhamos. Como devem saber, eu distanciei-me muito do meio do cinema corrente e das equipas, da maquinaria pesada. Decidi fazê-lo de outra maneira. Verifiquei que quanto mais longe estava desse mundo mais me aproximava do cinema, mais me consagrava ao seu ritual. Perde-se em sacrifício. Não há tempo, não há dinheiro, não podes fazer isto, não podes fazer aquilo, não tens autorização, não tens tal actor, não tens não sei que mais... É uma “via crucis” de sacrifícios. O sacrifício tornou-se ideológico, vem no orçamento, no guião, está no terreno. É a austeridade: é como diz o primeiro ministro:” façam sacrifícios agora que um dia hão-de ser ricos”. Façam sacrifícios, apertem o cinto. Só que tudo isso é uma gigantesca mentira. O cinema será caro e luxuoso apenas se tu o quiseres. Se entrares no jogo do costume, da carreira e do dinheiro. Os actores cada vez ganham mais, os técnicos cada vez estão mais especialistas e cada vez ganham mais. Os filmes cada vez são mais sofisticados, na aparência, no acabamento. Mas cada vez são mais vazios, não é?

CMF: Desculpe eu insistir, mas é apenas em uma questão: como é que num filme como *Ne change rien*, que é um documentário sobre um ensaio, tu introduzes a ficção. No fundo é esta a questão, reduzindo-a à expressão mais simples.

PC: Não sei se é ficção... (**CMF:** Não será ficção, será narrativa, se quiseres).

São coisas de amigos. Neste filme, um grupo de amigos achou interessante ocupar o tempo e filmar esta rapariga que decidiu cantar e que ia ser acompanhada por uma banda de músicos. Nós, cineastas, também fomos convidados porque eramos amigos, e pudemos ser testemunhas. E quando se juntam tantos amigos numa sala que são tão obcessivamente trabalhadores e sérios, o resultado será inevitavelmente da ordem do romance, da ficção... Começam-se a imaginar coisas que não estão lá, coisas que não se viveram mas se desejariam viver... A ficção progride um pouco como a odisseia do desejo: uma coisa que te lembra outra, que te lembra outra. Não há o desejo de um só objecto, é uma cadeia, uma associação... Eu olho para ela, ando à procura de uma luz para a filmar, e nessa procura da luz, já não é ela, é outra pessoa, é uma actriz que eu já vi nos filmes ou são namoradas que eu já tive ou é uma mãe... mas, bom, não há dúvida: é uma menina que eu tenho muito prazer em filmar, prazer mesmo, físico...

Depois, tenho de pôr isto tudo em contexto, como se costuma dizer. Depois vem a montagem, e aí sim, tenho de encontrar um fio. No caso do *Ne change rien* sentia-se um cheiro a western, a fugitivos, a noites ao frio e a cabanas na neve... florestas, bosques, sótãos... mais uma vez os quartos onde se projectam estas florestas, onde se ouviram os primeiros discos e se imaginaram as primeiras fugas... Era a única maneira que nós tínhamos de fugir ao documentário. E de escapar aos terríveis documentários sobre a criação artística.

É um trabalho muito apagado o do cineasta, não se dá por eles... não acreditem nada nesses patetas alegres das revistas sociais que se dizem realizadores de cinema. Os teus filmes vêm dos filmes que tu viste, como é óbvio, da atitude

que tu tens em relação à realidade, dos interesses que tens pelo mundo real, pela sociedade, o que não que dizer que tenhas que ler o *Público* todos os dias, antes pelo contrário... (risos). Mas convém saber que parte do real é que te interessa. E a tua parte sensível encontrará as correspondências e as relações necessárias entre a realidade e... o imaginário. E depois o dinheiro. O dinheiro que tens para realizar o teu trabalho, se tens pouco ou muito e como vais distribuí-lo pelos outros, se não tens nenhum como é que vais convencer ou seduzir as pessoas... e depois é a vida de todos os dias, com as suas banalidades de base, as tristezas, as alegrias e os entusiasmos. Estou a falar dum cinema muito rudimentar, muito marginal. Mas gostava que ficasse claro que não sou um marginal, um indigente, um drogado. Pelo contrário. Eu digo sempre que estou na corrida para bater Hollywood no seu próprio terreno! Eu faço tão bem ou tão mal como o Tarantino, perseguimos os mesmos fantasmas com o mesmo vil metal. Só que lhe dão mais a ele. Portanto, estou a falar de uma ideia do cinema que parece inimiga deste dos pobrezinhos... mas não sei se anda assim tão longe.

CMF: Eu não estou satisfeito com a resposta, pelo que decidi voltar à carga de uma outra maneira...

M. F. Costa e Silva: Eu queria colocar uma questão ao Pedro Costa, porque vem um bocadinho na sequência da pergunta do professor Melo Ferreira e da resposta que o Pedro foi tentando dar, sobre a criação do seu trabalho, se é ficção, se é documentário, se é *docu-ficção*, ou outra coisa qualquer. Eu penso que te lembrarás de que à uns anos vieste fazer a ante-estreia do filme *No Quarto da Vanda* ao cinema Passos Manuel. Eu fui à sessão com uma amiga, que não é muito dada às questões do cinema e da arte em geral, e no regresso a casa perguntei-lhe o que ela achou do filme. Respondeu: “não gostei” - “Mas não gostas-te porquê?” - “Não gostei porque eu também era capaz de fazer aquilo. Na prática o que o autor fez foi arranjar um sítio qualquer que ele conhecia e eu também era capaz de passar uma tarde, uma manhã, uma semana ou um mês,

ali, a olhar, a ver as coisas a acontecer, eventualmente a filmar, e depois desse trabalho feito entrava-se num plano de quase manipulação do material filmado de modo a passar uma determinada mensagem ao espectador.” (acho que foi mais ou menos este o sentido que ela quis dar).

Mas eu achei curioso e lembrei-me disto, por causa do que estavas a dizer à pouco. Quando o professor Melo Ferreira perguntou se era ficção ou era documentário, tu disseste: “vejo-me mais no papel de testemunha”. Alguém que vê alguma coisa e que depois, sobre isso que vê, realiza um determinado produto. De alguma forma colocar esta questão é para ver de que maneira é que tu consideras a interpretação que a minha amiga fez, mas sobretudo, e esta é uma questão que eu próprio colocava, a seres testemunha, és sempre uma testemunha muito parcial, desse real de que falavas à pouco, que, de alguma maneira motiva o teu trabalho.

PC: O que quer dizer testemunha imparcial? Não existe. Testemunhas são os olhos e os ouvidos. Eu digo testemunha nesse sentido. Prefiro a palavra testemunha, porque o cinema tem uma carga tão grande de economia e técnica... é uma carga fria e mecânica... enfim, era mecânica, agora é sobretudo electrónica e informática. Testemunhas são os meus olhos e os meus ouvidos. O que eu vi com os meus olhos, as discussões que eu tive no bairro, o que eu vivi... não nego que tenha corrigido ângulos e arestas mas precisamente porque consegui demolir muitos lugares-comuns que tinha na cabeça. Posso entrar nesse tribunal popular sem medo. Não nos tribunais das audiências, dos mercados ou das televisões. É a sorte que eu tenho: encontrei um verdadeiro tribunal, que se compõe das pessoas com quem trabalho e que se estende às suas famílias, ao bairro. Eles são os primeiros espectadores do filme. E claro que já passámos pelas discussões, pelas polémicas, pelo confronto... Eles estão dentro dos filmes tal como eu, todos somos testemunhas, alguns daqueles problemas tocam-nos a ambos. Mas as polémicas e as regras e as discussões e os debates sempre foram muito claros. A principio era ‘acusado’ de “estar no filme mais do que nós”. Pensei que teria

resolver essa desigualdade. Pensei: “temos de equilibrar isto”. O problema foi sempre esse: quando os meus olhos conseguem encontrar os deles. Esse é um grande problema, e sempre o foi no cinema em geral, sempre o foi na história da arte... É uma política, é uma questão política, não é uma questão artística. É uma questão de sensibilidade, portanto, é uma questão política... estou a falar da vida entre pessoas, de como podemos viver juntos... é também uma questão de sensibilidade. Entre o *No quarto da Vanda*, o *Ossos*, o *Juventude em marcha*, o *Tarrafal* há um ajuste de sensibilidades. Entre a minha sensibilidade e a deles. Se há melhoras ainda bem: é a isso que a gente pode chamar trabalho colectivo.

Não sei, é difícil. É um trabalho muito difícil. A mim interessa-me porque eu sabia que iria ter estes confrontos, que não são os da crítica. Os ensaios, um ou outro texto ou um comentário, às vezes podem ser muito interessantes. Mas a crítica durante, in situ, a quente, é muito, muito importante, é fundamental para o próprio filme. Agora, eu não sou o réu. Não há réus. Isto é um tribunal sem réus, estamos ao nível da discussão num fórum. As testemunhas continuam, existem e repetem, como dantes, “eu vi a luz em um país perdido”. E eu depois organizo tudo com a minha sensibilidade. Aquilo não é um bairro que existia realmente. Aquilo não é a verdade pura e simples. Aquilo não é límpido... Para voltar ao *Ne change rien*, que é um filme sobre música e que, aparentemente, não tem nada a ver com as Fontainhas... a ponte possível é que eu gosto que os filmes sejam uma espécie de laboratório. Eles estão sempre a tentar qualquer coisa, a testar algo, alguém ou si próprios, no caso da Vanda é evidente. O que se passou entre mim e ela foi que eu procurei uma maneira de a filmar e ela procurou uma maneira de se deixar filmar, ou seja, como é que eu vou dizer isto sobre a minha mãe, o meu pai, o meu irmão. Como é que eu vou recuperar qualquer coisa que eu gostava da minha infância e que tem a ver com o meu pai? Este foi o trabalho que nós fizemos. Eu dizia: Vanda... a tua infância? E ela resistia “não sei, não sei!” E depois passavam-se semanas, e eu insistia: “Eu sei que está, mas não vou dizer-te onde é que está”. E as coisas, lentamente, começavam

a surgir...dessa experiência comum do tempo... é a tal coisa que existia mais nos filmes do passado...e hoje muito menos... havia por exemplo nos filmes do John Ford... faltam-me as palavras... aquilo que tu viveste com certos filmes, sozinho, uma outra vida, uma experiência extraordinária e ao mesmo tempo tão singela que te veio recolocar na tua própria vida. Mas enfim. *No quarto da Vanda* é isso, é ela a tentar expressar sentimentos por palavras, ou olhares, ou por a maneira de inclinar a cabeça, ou de dizer uma asneira, ou de dar mais um bafo de heroína. E apesar da heroína, que é um obstáculo para ela e para nós espectadores, ela está a tentar dizer qualquer coisa. A algumas pessoas ela diz, e garanto que diz. Se calhar diz pouco e a poucos, mas isso não é o essencial. O maior de todos nós, o Jean Renoir, dizia que o cinema não é feito para os três mil espectadores do Cinema Império; o cinema é feito apenas para três espectadores lá no meio desses três mil. Isto disse um artista acima de qualquer suspeita. Eu tenho um pequeno orgulho em dizer que faço estes filmes tão baratos, que não custam nada a ninguém, que propõem uma espécie de fórum poético para as Vandas e os Venturas do nosso pequeno mundo. Eu proponho estes filmes. Uns amigos meus chineses propõem outros. Eles propõem outros adaptados à China. Devemos saber sempre onde estamos...

MFCS: Queria dizer o seguinte, só para encerrar e pedindo desculpa por interromper: Para mim, que evidentemente conheço a tua obra, e tenho pensado um bocado sobre ela, em tudo aquilo que tu disseste sobre o trabalho com a Vanda fica claro que de alguma maneira tu querias filmar a Vanda à tua maneira e ela queria deixar-se filmar à maneira dela. Eu penso que essa é a melhor explicação que pode haver daquilo que é o teu trabalho, daquilo que tem sido o teu percurso artístico e do modo como estruturas e ou organizas os teus filmes. Penso assim, que pode considerar-se como ridícula qualquer tentativa de definição do teu trabalho.

PC: Pois, espero que nunca o definam...

Ignacio Oliva: Creio que tocaste num dos temas. Falaste largamente sobre as questões que te interessam no cinema e mais largamente sobre o documentário, concretamente, do documentário ficcionado, que o Carlos foi introduzindo, e citaste Victor Erice, e recordava aquele filme com alguns anos, *O Sol do Marmeleiro*. Um projeto incerto destinado a um outro pintor, Miguel Barceló, a quem Erice dedicou o filme sem que este pintor lhe interessasse particularmente, mas fê-lo porque queria dedicá-lo ao pintor que tinham selecionado antes e porque é um filme sobre a criação artística. Neste caso, tanto lhe fazia que fosse Miguel Barceló ou Antonio López (o protagonista). Ele propunha-se fazer isso e, digamos, que o protagonista desse processo que se propôs resgatar durante esses meses, era, pois, indiferente.

Falou-se também de coisas, a propósito da presença de José, que me pareceram também interessantes, e acerca do possível destino do cinema dentro da sala do museu. Claro que os museus também são, de alguma forma, estranhos ao cinema. Digo de alguma maneira porque não quero dizer que não seja o seu destino. Há museus e também há projetos de museus. Há pessoas que fazem projetos de museus onde os filmes tenham uma determinada presença.

Relativamente à obra de Pedro Costa, há um percurso. A mim interessa-me na ficção o procedimento, o recordar (eu também escrevo guiões de ficção). Como de repente, de uma maneira, que também classificaste como inexplicável, misteriosa ou estranha, essa recordação se apresenta no momento de escrever uma sequência ou de conceber uma personagem. Não sabes porquê ou porque misterioso procedimento, há uma imagem que talvez tivesse acontecido à quinze anos, quando *conociste a alguien*. De repente, essa recordação, essa impressão, esse testemunho de estilo apresenta-se e converte-se numa personagem de ficção. Desse ponto de vista, a mim a ficção parece-me interessante no modo como pode proceder de uma maneira completamente imprevista e inesperada relativamente aquilo que pode ser um trabalho documental. Pelo menos nos trabalhos documentais que fiz, surge sempre de um modo mais codificado. Nos teus personagens, em alguns deles, a mim pareceu-me muito sugestiva a

trajetória dos instintos. E a mim parecia-me, não sei o que pensas disto, parecia-me que as personagens assumem uma forte carga de condutas que hipnotizam, de alguma maneira, o espectador, e hipnotizam precisamente porque estão carregadas de uma... do que se chamou nos anos 20 – o guionista Karl Mayer – um “cinema de instintos”. Aquele cinema que encontrava as suas raízes na realidade e que provocava no espectador um estado emocional muito forte, na medida em que aprisionava de modo intenso a realidade.

Eu queria perguntar-te que presença tem este “cinema de instintos” nos teus filmes?

PC: Nunca pensei muito nisso... Mas tu estás a falar mais do lado em frente da câmara, dos actores... Tu falas dos instintos...

IO: Dos instintos no momento de criar os personagens, de conceber uma personagem. Tu crias um personagem e mantem-lo durante muito tempo no ecrã. E durante esse tempo em que o puseste ali, o espetador – durante esse tempo em que obrigas o espetador a ligar-se a essa cara, talvez inexpressiva, que olha a lado nenhum - está a provocar uma certa ausência, numa certa imagem, que creio recordar ser pelas ruas de Lisboa, larguíssima/compridíssima, onde tu dás ao espetador uma chave de seguimento de uma determinada... [continua, mas não se percebe: “Eu refiro ao procedimento dos instintos quando tu observas, em coisas muito epidémicas, não tanto um procedimento...]

PC: Hoje, interesse-me mais pelas pessoas do que pelas personagens. Acredito no velho projecto da pessoa ‘real’ que se pode tornar personagem. O género humano, a espécie humana é muito complicada mas pode lá chegar! O que eu acho é que o cinema não a devia perder de vista. Digo-te assim: eu faço poucos planos, creio que muito poucos que não incluam pessoas... isto deve ser instintivo. Faz-me impressão fazer uma imagem ‘vazia’ de espécie humana...



Pedro Costa.
Fotografia cedida por Pedro Costa.

Se filmar uma paisagem terá de passar alguém em cima duma mota ou dum burro senão dá-me a sensação que não vai servir para nada. Já temos paisagens suficientes, não vale a pena inventar outras. A questão humana, como se dizia dantes, é a minha matéria de investigação e eu acho que ainda é possível que o cinema investigue. O melhor trabalho é feito pela rotina dos dias, com paciência e dedicação. Eu posso fazê-lo com muito pouco dinheiro, muito poucos meios e com muito tempo.

Pedro Costa - Parte 2

PC: A história dos sentimentos no cinema é uma triste e lamentável história. Trata-se mais dos sentimentos que tu projectas no filme do que do filme tal qual ele é. E se porventura ainda algum sentimento te chega, é ao nível mais rasteiro, mais vulgar. Eu tento não inflacionar. Já há tantos problemas que não vale a pena inventar mais. É como a psicologia. As pessoas já têm a sua própria psicologia para quê juntar-lhe outra. A Vanda tem um interior complexo, difícil, não lhe vou inventar mais problemas. Ela já tem demasiadas personagens problemáticas dentro dela.

IO: No momento de definir uma personagem, tu escreves?
(...)

MO: ... experimental.

PC: Experimental, no sentido em que um filme deve sempre ser uma experiência...

CMF: Eu gostava de, se me fosse permitido, pedir ao Pedro Costa que converse um pouco mais connosco. E há aqui uma questão que ele não costuma desenvolver muito, mas que eu sei que é uma questão estimada. Que relação têm os seus filmes com os filmes do António Reis? Sabe-se que quando fala do Reis menciona ter sido seu aluno mas não diz muito a esse respeito. Há alguma relação especial entre o António Reis e os seus filmes?

PC: Se fizer um esforço, lembro-me...o António esteve próximo de mim na altura certa da minha vida. Não gosto de falar muito dele por causa dessa intimidade que jamais poderá ser pública. Não vivemos uma relação de professor e aluno. Digamos que eu reconheci nele o que ele reconheceu em mim. Eu não conhecia os filmes dele quando entrei para a Escola. Nem os do Manuel de

Oliveira, nem os do João César. Nada. Tinha visto o *Verdes Anos* do Paulo Rocha, que passava de vez em quando...

Foi o lado desesperado do António... ele era um tipo muito desesperado, muito dilacerado, muito quebrado, e ao mesmo tempo era uma força da natureza. Não era urbano, e era muito soberbo nisso. Sabia tudo da cidade. Aliás, não sei se muita gente sabe, mas ele queria fazer era um filme de ficção científica em Lisboa, a preto e branco... O António, como qualquer pobre camponês, não sabia esconder nada. Há sempre uma pessoa especial que conhecemos na nossa vida, é o poeta... diz-se: "aquele tipo sim, era um poeta".

O que ele nos dizia? "Tens razão em sentir isso, assim, tão forte, dessa maneira, continua, és tu próprio". E o António, já o disse mais que uma vez, deu-me a possibilidade de fazer cinema português. Abriu uma janela enorme. A primeira vez que eu vi o *Trás-os-Montes*, percebi que era possível fazer cinema neste país, porque antes só tínhamos visto o Ribeirinho e o Vasco Santana, os miseráveis fascistas a cantarolar, as meninas a saltar, aquela merda toda. Com o *Trás-os-Montes* reconciliei-me com a língua portuguesa e pareceu-me ser possível continuar aquele trabalho. O Reis era muito marginal e muito invisível. E os filmes dele – sem esquecer a Margarida Martins Cordeiro – resistem a tudo, resistem à oficialidade, à condecoração.

As pessoas da minha geração não tinham realmente nenhum pai. Chegar à Escola de Cinema como descendente do Ribeirinho e do *Pátio das Cantigas* era uma vergonha! Tínhamos de facto uma família perdida, mas só a descobrimos mais tarde: tínhamos o Paulo Rocha, tínhamos o Manel, o João César, outros, poucos, o António Campos, por exemplo, que tem momentos lindíssimos em alguns filmes. O António dizia que se devia pensar e fazer cada segundo de um filme como se fosse um caso de vida ou de morte. Uma ferida aberta. Não se pode ter outra atitude.

Eduarda Neves: De manhã falamos sobre a questão do cinema experimental e quase todas as comunicações, direta ou indiretamente abordaram esse aspecto. Penso que, eventualmente, os artistas que faziam aquele tipo de filmes também não iam gostar do cinema do Pedro Costa, pela simples razão de que os artistas que faziam cinema experimental não queriam ser cineastas. Como não queriam ser cineastas, não faziam os filmes dos cineastas, faziam filmes enquanto artistas. O Pedro Costa também referiu que a arte é uma forma de gerir dinheiro, se bem entendi, foi?

PC: A arte não sei, o cinema creio que sim.

EN: Mas como disse a arte!

PC: O cinema é uma arte, sim.

EN: Sim, mas falando especificamente do cinema, gostaria de saber se pagou uma quantia razoável à Vanda, uma vez que, como o Pedro Costa referiu, o cinema é uma forma de gerir dinheiro. Neste sentido, todos os que participam num filme têm direito, sejam atores profissionais ou não, a gerir a sua vida. Ainda uma outra questão, bastante discutida até agora. Existem domínios, como é o caso do cinema ou da fotografia, onde se procurou muito definir noções como as de documental, ficção, realismo... não será por acaso que há domínios, entre os quais o cinema, onde se faz muita questão em definir esses limites, quando, paralelamente, assistimos a outras práticas artísticas, como as artes plásticas, nas quais a definição dessas fronteiras não faz sentido absolutamente nenhum. Isto é, estar a definir se é documentário ou ficção, é uma anti questão. Também me refiro a este aspecto por uma razão que se prende com o problema do museu a que o professor Melo Ferreira aludiu. O professor Melo Ferreira dizia há pouco que quando o cinema estava a ir para o museu, dizia e muito bem, estava exatamente a arte a sair do cinema. Ora isso é coisa quase cíclica no

cinema e mesmo na fotografia. É que vêm sempre depois, vêm sempre depois, porque quando os artistas já desenharam e problematizaram um conjunto de enunciados, o museu já não sabe muito bem o que é que há-de fazer, precisa de mais arte e, por outro lado, precisa de democratizar ainda mais; os cineastas produzem objectos que não são filmes mas não se importam, porque vão para o museu, para de lá saírem novamente.

Outra questão um pouco mais rápida. Gostaria de saber se o Pedro Costa quando olha para o resultado final, quando olha para os seus filmes, que questões artísticas pensa que eles enunciam? Mesmo que elas sejam mediadas por referências políticas, éticas, sociológicas, ou outras, quais as questões artísticas com as quais os seus filmes nos confrontam?

PC: Começaria pela minha relação com a Vanda. Ela já tinha feito um filme antes, o *Ossos*. Ela era apenas uma actriz, uma assalariada no meio de um filme que tinha uma grande equipa profissional, actores profissionais, um produtor, o Paulo Branco, que tinha um orçamento normal e toda a maquinaria necessária fazer um filme, o “catering”, a maquilhagem, tudo. Naquela altura, a Vanda estava a fundo na heroína e o dinheiro para ela não tinha valor nenhum, tinha apenas o valor da heroína. Ou seja, ela consumia muito e gastava muito dinheiro. É como a Bolsa de Valores: tem as mãos sujas mas, de facto, não tem mãos. Nesse filme ela nunca percebeu quanto é que ganhou, quanto é que o Paulo Branco lhe pagou, mas pagaram-lhe um salário, pela sua prestação, pelo papel de Clotilde. Eu tive outro salário, o de realizador. O que aconteceu no fim desse filme tem alguma responsabilidade pelo aquilo que eu estou a fazer hoje. Mesmo paga relativamente bem, a Vanda manteve sempre uma atitude desafiadora e mesmo resistente. Estava mesmo à beira do boicote, do confronto, não especialmente comigo, com a máquina toda. Fiquei curioso. Como sou totalmente irresponsável, assisti impávido e sereno ao desenrolar daquela monstruosidade. A equipa ficou em pânico, porque ela nunca fazia o que eu lhe dizia. Se eu lhe dissesse entras por ali, pões aqui a garrafa, dizes bom dia,

ela fazia exactamente o contrário, nem sequer chegava a entrar. Raras vezes participava nos almoços ou jantares durante a rodagem. Ou seja, já que são estas as regras deste mundo, ela decidiu adoptar um comportamento de super-vedeta, e tornou-se uma espécie de Júlia Roberts que tinha de se ir buscar ao camarim: “desculpe, íamos precisar de si, se pudesse vir”. É evidente que tudo isto tudo me colocou questões fundamentais... lembro-me de lhe dizer: “nesta cena tens de ficar um bocado triste”, e ela respondeu, “hoje não estou triste, fumei agora aquela coca que chegou agora da Colômbia e não estou mesmo nada triste.” Portanto, ou mudamos de plano ou se faz esta cena... e eu decidi fazer essa cena sem ela estar triste, e ficou muito melhor. Quer dizer, naquele momento eu tinha escolhido a via do plano de trabalho e da folha de serviço, do trabalho dos actores profissionais, de um guião pré-existente, tudo estava relativamente programado para começar em tal ponto e acabar noutro. A partir de certa altura eu descarrilei e o filme descarrilou comigo, um pouco por causa dela, por causa destas questões, por causa destas dúvidas e foi assim até ao fim. E no fim ela disse-me que tudo aquilo lhe parecia muito falso. Que até a história que eu estava a tentar contar se ressentia dessa artificialidade. Impostura, uma agitação para nada, um circo, um fogo-de-vista... E que achava que eu não era feito para aquilo. Que eu estava de muito mal com as mulheres... Trabalhava mal. Isso era o que eu já sentia. Fui assistente de realização antes de fazer os meus filmes e vivi esse horror que é uma rodagem, vi realizadores desesperados, em pânico, pessoas amáveis que repentinamente se transformam em monstros... e o meu papel era confortá-los: “vais ver que a amanhã vai ser bem melhor”, e nunca era, eu sabia que amanhã seria sempre uma catástrofe. Isto não era o mundo em que eu queria viver, isto não podia ser o cinema! Não quero fazer disto a minha vida. Era uma violência.

Portanto, no fim do *Ossos* decidi mudar tudo. E fizemos esse filme *No quarto da Vanda*. Esse filme foi feito um pouco por causa desses ‘reparos’ dela e muito porque eu os pedi... e por causa desse mistério, dessa resistência, do momento

em ela disse que achava bem que eu fizesse um filme com ela e com a irmã dela no quarto dela. Talvez tenha sido o momento mais lúcido e irresponsável da minha vida: comprei uma pequena camara vídeo e desapareci para o mundo do cinema. Na altura não tinha assim tantas intenções, não pensei em nada, senti que gostava de filmar aquelas raparigas de passar tempo com elas. Eu gostava do bairro, das pessoas.

Portanto era o melhor dos mundos para mim. Encontrara um sítio para trabalhar e para reflectir no cinema, no que me interessava no cinema e na vida. Tinha os actores que eu queria. Só não tinha uma coisa, o dinheiro, isso é que eu não tinha. *No quarto da Vanda* foi feito com os chamados trocos, dinheiro que me restava do salário do *Ossos*, e que já não era muito, mas que me chegava para me aguentar durante um ano. Transportes, alimentação, cigarros. E é preciso dizer que durante esse tempo todo *No quarto da Vanda*, por duas ou três vezes teve que ela a pagar as cassetes do dia... mas eram baratas. A minha cantina era casa dela e era a mãe que me dava os almoços. Nesse filme não paguei um salário à Vanda; paguei-lhe com trocos, quando tinha algum, paguei em cigarros, houve uma troca. No filme seguinte, sim, houve dinheiro para toda a gente. No *Juventude em marcha* tentamos que toda a gente, técnicos por um lado e os actores por outro, recebessem sensivelmente o mesmo ou que as proporções fossem correctas. Mas a minha relação com a Vanda nunca se fez sobre o dinheiro ou sobre os contratos, não tem a ver com isso. Ela já teve muito mais dinheiro do que eu e vice-versa. Eu só espero que ela esteja muito melhor do que eu... É como a bolsa de valores. Às coisas artísticas não lhe sei responder. (risos)

Participante não identificada: (...) se sente um co-habitante de um espaço confinado. Quando está a filmar se co-habita num espaço (...) Um olhar, um olhar muito mais (...) testemunha, surgiu na rodagem (...)

PC: Há sim, sim são fases muito diferentes. Pois, pois...

P. n. id.: mas naquele momento, há um espaço muito confinado onde pode haver muita intimidade com a personagem. Eu acho que é um espaço...

PC: O que eu lhe posso dizer é que já sentia isso antes, nos primeiros filmes. Eu prefiro filmar em quartos, em interiores, em caves em corredores, dentro de em casa, mais do que por exemplo ao ar livre... devo ter uma fobia das paisagens. A natureza é vasta e não sei por onde é que hei-de começar. Por isso é que eu quando fiz um filme em Cabo-Verde, perdi-me completamente e manobrei, aliás, para que a equipa se perdesse comigo. Mais a sério, esta resistência tem a ver com coisas muito terra-a-terra e bastante mensuráveis. Será que ainda precisamos de mais uma paisagem? É como a pintura: é preciso pintura, hoje? Se calhar era preciso mas o facto é que a pintura não existe. Nem me parece possível. Música também não há... realmente é preciso voltar a carroça para trás. Não é voltar para trás, para o passado, é voltar para dentro...

P. n. id.: Não é um espaço para mostrar, é um espaço para sentir, claro que eu, pronto...

PC: O que eu quero dizer em relação a essas grandes esferas, à representação da natureza ou à minha dificuldade com esse tipo de representação... acho que são problemas que não se devem evitar se se faz cinema; esses problemas ou essas questões ou interrogações são o pão e a água do artesanato, os problemas de interior e exterior. Abrir uma porta para a rua ou fechar uma porta sobre um quarto são coisas mais concretas e difíceis de fazer, do que fazer um plano de um lago com plátanos ao amanhecer. Não quero ofender ninguém, mas aqueles cineastas que tentam imitar o Tarkovsky...enfim, é muito mais fácil filmar uma montanha, um mar, um céu, por vezes ilustrado com música de Bach ou Mozart ou do Arvo Part. Quero dizer, é uma fraca maneira de destilar uma impressão de abstracção, de poesia... Mas é muito pouco e vago... muito vago, são emoções e sentimentos vagos, por vezes no limite do religioso. Eu só me

consigo confrontar com relações concretas e que tenham uma resistência. Nesta altura do campeonato, filmar o mar e as nuvens é o mesmo que filmar a Soraia Chaves e o seu misterioso amante no meio de um mundo de pladur.

Eu comecei por me boicotar a mim próprio, boicotando a produção dos meus filmes. Tinha que ser. Acho até que mais e mais cineastas deviam experimentar, só lhes fazia bem. Depois comecei a limitar-me, o que já é melhor. O meu amigo Jean-Marie Straub diz que o perigo é a gente habituar-se aos limites como quem se habitua aos luxos... É preciso estar vigilante e não nos limitarmos demais. As paredes duma prisão podem ser paisagens e espectaculares. Olhem para o Bresson. Para o Antonioni. Quer dizer, percam-se na paisagem mas não se prendam na paisagem. Outra vez a cultura, não é? Muito difícil, tão difícil que eu prefiro estar confinado, porque aí as coisas já são mais concretas, mais sólidas, tudo é mais real. Está ali logo ali uma parede, está logo ali, há imensas coisas que não podes fazer – a câmara não entra, a luz é complicada - mas tudo é possível. Por exemplo, no *Juventude em Marcha* fizemos um quarto de hospital num quarto vazio do bairro do Casal da Boba. Ou seja, filmamos uma janela de alumínio e uma parede branca e já era um quarto de hospital. Houve um actor que me propôs que o seu monólogo de moribundo se passasse num hospital... Pensei “mau, agora temos de escrever uma carta para o hospital, mandar um email, temos de responder e depois ir lá ver se aquilo dá e finalmente levar o pessoal até ao tal hospital. Deu-me cá uma preguiça... olhamos uns para os outros e dissemos, vamos fazer o hospital aqui mesmo. E ainda nos passou pela cabeça arranjar uma garrafa de vidro para pôr num canto. Houve alguém que foi ao lixo arranjar uma garrafa assim parecida e tal, um esforço enorme de produção... e, claro, não era preciso para nada. Mas atenção: isto só serve para mim, que não sirva isto como exemplo! É maravilhoso para mim. Não se trata de fazer filmes com os restos dos outros ou com o lixo; é que a rotina dos dias se encarrega de fabricar as cenas, de fornecer a maquilhagem, de organizar a produção... como se toda a gente estivesse sempre vestida para o filme, compreendem? Eu

chegava lá de manhã e era como se entrasse num estúdio pronto para começar o dia de rodagem. Gosto de me limitar mas o meu grande medo é a limitação. Sinto que, por vezes, uma coisa pode merecer um pouco mais... a velha tentação romântica... mas acabo sempre por pensar melhor e tento fazer de outra maneira que exige muito, exige muita concentração. Por exemplo, não desatar a meter kilos música em cima do filme. Ninguém resiste, ninguém. E se se resistir pode haver grandes surpresas. Diz o Jean-Marie Straub que se tiveres essa disponibilidade, paciência, a realidade pode oferecer-te muito mais do que o teu desejo irracional ou inconsciente ou o teu pequeno esforço imaginativo. Na realidade não é preciso fazer esforço nenhum pelas coisas se quiseses ouvir a música delas.... o que é preciso são muitos, muitos dias de atenção... O Jean Renoir também era muito paciente. Dizia que os filmes que tinha feito na América eram péssimos – o que, aliás, não é de todo verdade. Dizia que não tinha tido tempo para pensar, que andava para lá feito bola de pingue pongue. E depois fez *O Rio* que é um dos seus maiores filmes. Fez o filme na Índia, apaixonou-se pela civilização pelo hinduísmo e percebeu que necessitava de tempo para fazer o que queria. É precisamente esse sentimento... era isso que eu estava há pouco a tentar dizer, acho que é preciso muito mais tempo, hoje em dia, para se fazer um filme de uma maneira séria. Muito tempo. Há uma história bonita do Jacques Rivette. Diz ele nos anos 20, 30 e 40 os americanos conseguiam fazer um filme de uma hora e meia, sem problemas, e rodavam 5 ou 6 semanas. Eu fiz um workshop em Espanha, em Valência, há pouco tempo, foi uma semana intensa, com gente jovem muito diversa, alguns jovens com dificuldades que vinham de um bairro complicado e mostrei-lhes uma história dos anos 40, não sei se conhecem um filme do Ernst Lubitsch, chama-se *O Céu Pode Esperar*. Eles não perceberam nada de nada do filme... Basicamente é a história de um senhor que morre e que vai reviver a sua vida durante o filme, sobretudo a história de amor da sua vida. É uma história em que a amplitude de sentimentos, de situações dramáticas, psicológicas, até cromáticas é vasta... tem uma paleta de tal maneira grande, que eles já não atingem... E é assim por todo

o lado, tenho um amigo meu que é professor na Escola de Cinema de Lisboa que no outro dia me disse que tentou passar *O Desprezo* de Godard, e que foi um desastre... pobres dos alunos ficaram mal dispostos... Acharam tudo artificial, chato, não perceberam nada.

É assim, acho a coisa está perdida... O Rivette dizia que naqueles anos clássicos eles conseguiam perfeitamente contar uma história sentimental e social complicada numa hora e meia. Para tu conseguires fazer o mesmo hoje precisas de 1 ano de rodagem e para aí três horas de filme, no mínimo! Foi isso o que eu senti no *No Quarto da Vanda*, ou seja, no quarto, cada segundo, correspondia a anos e anos de aprendizagem ou de desaprendizagem para mim e para todos nós... percebes?

P. n. id.: Esse nós, esse plural, esse nós é uma cooperativa.

PC: Não, nós quer dizer o bairro. Dantes era o Bairro das Fontainhas, que era um pequeno bairro de lata, onde eu e os tipos da minha geração, aqueles que se vêem nos *Ossos* e na *Vanda*, decidiram fazer algumas coisas a longo prazo... eu sempre pensei que seria uma operação de longo curso, achei que eles me seguiriam, que se implicariam comigo... até para fazer alguma coisa mesmo depois do bairro ter desaparecido...

Não minto muito se disser que talvez faça melhores filmes sobre as Fontainhas agora visto que as Fontainhas já não existem... Agarrei-me ao Ventura e fui muito apoiado pelos mais novos, os tipos mais militantes do bairro, os rappers. O Ventura era o operário que caiu do andaime, que caiu de cabeça. Há trinta anos que andava no bairro, a gritar, descalço, às vezes nu... Depois de o verem no filme, os jovens disseram-me que “só podia ter sido o Ventura a representá-los”. “Há trinta anos que andas aí pelo lixo, pelo chão, todo porco, e agora pareces um rei no écran”. Não sei se esta é um resposta artística...

CMF: Eu posso acabar. É assim, tens tido um reconhecimento a sério com o teu trabalho e agora com a edição da trilogia. Queria perguntar-te como é que vês isto pessoalmente, como é que reages pessoalmente a isto? Segunda questão, questão das proximidades: de quem é que te sentes próximo no cinema atual. Há um bocado tu começaste a falar no Tarantino, quem é que no cinema actual te pode dizer alguma coisa, que possas considerar próximo do teu trabalho.

PC: Próximo havia um, mas já não o vejo há muito tempo... mas sinto que é um verdadeiro amigo e cúmplice, é um tipo chinês chamado Wang Bing. Ao seu trabalho pode ser aplicado muito do que estive aqui a dizer... Gosta de espaços confinados, de catacumbas... atirava-se muito para frente, é um rapaz muito corajoso. Gosto dos chineses em geral. Tenho outro bom amigo chamado Jia Zhang Ke. Gosto muito de alguns filmes dele. Os chineses têm a sorte de viverem naquele país! Há muita coisa para ver, para filmar, para pensar e têm de lutar com tudo...

Conheço três ou quatro cineastas espanhóis, sobretudo o Albert Serra... Há filmes melhores, piores, mas todos nos conhecemos. De todos, eu devo ser o mais conservador... sou o que tem mais gosto pelos clássicos, eles são mais, desprendidos, vão ver muitos filmes, eu vou menos.

MO: Vamos então encerrar esta mesa redonda e queremos agradecer ao Pedro Costa a disponibilidade, e a todos vós, não é.

CMF: Eu queria agradecer em duas palavras, mas agradecer muito ao Pedro Costa, o apoio que deu à organização deste encontro desde o início, e a disponibilidade demonstrada, até hoje, para estar aqui, de maneira que, um agradecimento muito especial, meu e penso que de todos, ao Pedro Costa. Muito obrigado.

AUTORES

CARLOS MELO FERREIRA

Carlos Melo Ferreira, natural de Lisboa, é Doutorado em Ciências da Comunicação – Cinema pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Professor Auxiliar na Escola Superior Artística do Porto, onde lecciona nas licenciaturas em Cinema e Audiovisual e Design e Comunicação Multimédia e no Mestrado em Realização – Cinema e Televisão. É Investigador Integrado do Centro de Estudos Arnaldo Araújo e membro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). Publicou “O cinema de Alfred Hitchcock” (1985), “Truffaut e o cinema” (1991), “As poéticas do cinema” (2004) e “Cinema – Uma arte impura” (2011).

DENNIS WEST

Dennis West is Professor Emeritus of Theatre and Film and Foreign Languages and Literatures at the University of Idaho. He currently serves as Contributing Editor at the U. S. film quarterly CINEASTE. As a scholar and critic, West has written extensively on Latin American cinema in scholarly journals such as INTI: REVISTA DE LITERATURA HISPANICA; THE AMERICAN HISPANIST; FILM CRITICISM; JUMP CUT; LATIN AMERICAN RESEARCH REVIEW; HISPANIA; CARIBBEAN REVIEW; THE

WESTERN JOURNAL OF BLACK STUDIES; JOURNAL OF THIRD WORLD STUDIES. For his research he has received support from the National Endowment for the Humanities and the Fulbright Commission. He is the author of the monograph CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA and of chapters on Latin American film in books such as MAGILL'S SURVEY OF CINEMA; WORLD CINEMA SINCE 1945; ALEA: UNA RETROSPECTIVA CRITICA; and ROADS TO FREEDOM: THE STRUGGLE AGAINST DEPENDENCE IN THE DEVELOPING WORLD. He has taught and lectured widely in cultural institutions and universities in Colombia, Argentina, Mexico, United States, Spain, Peru, Portugal, and Brazil. He has served as a juror at many international film festivals, such as Gijon, Karlovy Vary, Cartagena, Guadalajara, Valladolid, Montreal, London, Taormina, Buenos Aires (BAFICI), Miami, Vancouver, and Mar del Plata.

IGNACIO OLIVA

Ignacio Oliva, screenwriter and film director. Graduated in Fine Arts at Valencia Fine Arts Faculty (1980-85). Extend film studies at “Zagreb Film” (Croatia) with Bogdan Zizig and “Tisch School of the Arts”(New York University) with

Marketta Kimbell. He wrote feature film scripts “Falsos años” 1996, “Dirección única” 2001. “La rosa de nadie” 2010. “El Hijo del Sol” 2013. “Love revised” in progress 2013. He wrote and directed documentary-works “Pigmeos Baká de África central”(2000), “Visiones de Fernando Arrabal”(2001), “Memoria del tiempo devastado”(2005) “Quechuas del valle del Colca en Peru”(2006) “Inside Almodovar”(2006) and “Diario de Mongolia”(2008). He wrote and directed short fiction Films: *Incidencias* (1996) 16 mm. *Sky Radio* (1996) 35 mm. *La isla de papel* (2003) Digital. *Pies de zorro* (2004) 35 mm. *El puente* (2006) Digital. *Sade* (2007) 16 mm. / S8 mm. / Digital *Leaving Cuenca*. (2010) Digital. In 2012 he showed his first feature fiction film “La rosa de nadie”. He teach about “Film Directing” at Faculty of Fine Arts in University of Castilla-La Mancha, Cuenca (Spain).

JOSÉ ALBERTO PINTO

Nasceu em Portugal, em 1966. Autor de diversos filmes, tem vindo a aprofundar estudos acerca do cinema e do sonoro. Frequenta atualmente a vertente de Artes Plásticas do Doutoramento em Arte e Design da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde é docente. É investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto, onde se formou em Cine-Video, e do Núcleo de Arte e Intermédia do i2ADS da FBAUP.

Filmografia: *Antero* (2007-2011); *Coração Supliciado* (2008); *António* (2006); *(In)finitos* (2003); *Osmose* (1997); *Retratos* (1996); *Corpo de Deus* (1994); *S/Título (I-II)* – (1994); *Analepse* (1989); *Luz* (1987-1996).

MARINA ESTELA GRAÇA

Professora Coordenadora e diretora do Departamento de Comunicação, Artes e Design na Universidade do Algarve, Portugal. Doutorou-se em Ciências da Comunicação (especialidade: Cinema de Animação), 2003, pela Universidade Nova de Lisboa. É autora de um ensaio sobre a poética do filme animado intitulado *Entre o Olhar e o Gesto* (Editorial Senac, S. Paulo, Brasil, 2006) e de vários artigos em revistas científicas. Tem participado em júris, conferências, seminários e comissões científicas na sua área de investigação.

Realizadora da curta-metragem *Interstícios* (2001), a primeira realizada inteiramente em animação 3D e em formato fullHD em Portugal. É, ainda, vice-presidente da Casa da Animação, Porto, desde 2011.

MIGUEL OLIVEIRA

Miguel A. Dinis de Oliveira nasceu em Coimbra no ano de 1970. É professor na ESAP e investigador integrado no CEAA. Tem produção fílmica, de curta e média metragem, “experimental”. Publicou diversos artigos sobre cinema e teoria do cinema. No momento desenvolve o doutoramento em Arte e Design na FBAUP.

PEDRO COSTA

Nascido em Lisboa, abandona os estudos de História para frequentar as aulas do poeta e cineasta António Reis na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional.

A sua primeira longa-metragem *O SANGUE* estreou no Festival de Veneza em 1990.

Todos os seus filmes têm tido presença nos mais importantes festivais de cinema internacionais; *OSSOS* obteve uma *Oscella d'Oro* no Festival de Veneza, em 1997, e *JUVENTUDE EM MARCHA* esteve em competição no Festival de Cannes, em 2006.

O seu filme mais recente, *SWEET EXORCIST*, é um segmento da longa-metragem colectiva *CENTRO HISTORICO*, com Manoel de Oliveira, Aki Kaurismäki e Victor Erice.

Leccionou seminários nas Universidades de Irvine, Bloomington, Berkeley, Cal Arts Los Angeles e Harvard nos Estados Unidos e na Academia Jan Van Eyck em Maastricht.

É professor convidado da Universidade de Zokei em Toquio.

O seu trabalho tem merecido a atenção de inúmeras galerias e museus por todo o mundo.

É um dos artistas convidados do Pavilhão Nacional de Cuba na Bienal de Veneza em 2013.

1987 - *CARTAS A JULIA*, cm

1990 - *O SANGUE / BLOOD*

1994 - *CASA DE LAVA*

1997 - *OSSOS / BONES*

2000 - *NO QUARTO DA VANDA / IN VANDA'S ROOM*

2001 - DANIÈLE HUILLET, JEAN-MARIE
STRAUB, CINÉASTES episódio da série
CINÉASTES, DE NOTRE TEMPS
2002 - ONDE JAZ O TEU SORRISO? / OÙ
GÎT VOTRE SOURIRE ENFOUI? / WHERE
DOES YOUR HIDDEN SMILE LIE?
2003 - 6 BAGATELAS, cm
2006 - JUVENTUDE EM MARCHA /
COLOSSAL YOUTH
2007 - TARRAFAL, cm in O ESTADO DO
MUNDO / THE STATE OF THE WORLD
2007 - THE RABBIT HUNTERS / A CAÇA
AO COELHO COM PAU, cm in MEMORIES,
JEONJU DIGITAL PROJECT
2009 - NE CHANGE RIEN
2010 - O NOSSO HOMEM / OUR MAN, cm
2012 - SWEET EXORCIST in CENTRO
HISTÓRICO

ABSTRACTS

FILM, FROM THEATRES TO THE MUSEUM – PEDRO COSTA'S CASE

Carlos Melo Ferreira

Film has started as a public show, for many people assembled in a large room, a theatre, for its viewing. In that way it has crossed the major part of the twentieth century, even if it started to be shown outside the theatres during the fifties.

More recently, started the installation phenomena that, dealing with moving image on lighter, video, support, moved film from the previous theatre space to the museum. And that is so more important as some relevant filmmakers started to work, with other visual artists, for those installations.

We will use the portuguese filmmaker Pedro Costa as a case study for this movement of film to the museum, trying that way to establish the importance of this new phenomena to film art itself.

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA: NEW PERSPECTIVES ON HIS LIFE AND WORK

Dennis West

In 2008, in Havana, the Cuban actress Mirtha Ibarra, who was the companera of Cuba's most important revolutionary director, Tomás Gutiérrez Alea, published in a limited edition (Ediciones Union) a collection of the letters (TITON: TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA: VOLVER SOBRE MIS PASOS) her spouse had over the years written to friends and colleagues in the Americas and in Europe. Many of the recipients were famous figures in various cultural spheres, such as the Colombian novelist Gabriel García Márquez, the Mexican man of letters Carlos Fuentes, etc. In this article Dennis West interviews Ibarra in an effort to clarify the editor's intentions in publishing this collection, which has received little attention outside of Cuba. In addition, West examines the principal themes of the letters, such as 1.) the Cuban Revolution on the international political stage. Here Gutiérrez Alea heralds the Revolution as an example for all of Latin America. 2.) Criticism of the Revolution from within. In this regard, Gutiérrez Alea criticizes the Revolution, for instance, for its failure to eliminate the traditional Hispanic bureaucracy. 3.) The cultural isolation experienced by Cuba because of the U. S. economic blockade,

and 4.) Gutiérrez Alea's personal position vis-à-vis the Revolution. In relation to this, the filmmaker attempts to be intellectually and emotionally a consistent and coherent revolutionary, since he himself came from a bourgeois background.

REVIEWING CHRIS MARKER

Ignacio Oliva

Chris Marker recent death open an international discussion about his significative work in Film History. This essay try to set this singular filmmaker in Film context and reflect about some of his more important Works according two concepts: the History fragment use and the museum experience for showing his films. First, we talk about fragment use that have a particular significance in his concept of filmmaking. Derived from revolutionary Soviet cinema, specially from Vertov and Medvedkin experience, acquires in Marker a new function in his singular film speech from a new category called Film-essay that set Marker as the more important and bright author. Second, we reflect about the alternative of museum as a place for showing films. Today is a common practice but was Chris Marker the first filmmaker that used this space for showing his films, defiance theatrical place as usual for film shows and stating a new strategy for social film presence.

FILMIC MEMORY AND THE IMAGINARY REAL: ANTÓNIO CAMPOS CONTRIBUTION

José Alberto Pinto

A life of cinema, lived through cinema by António Campos, with the sense of marginality that came from the necessity of being apart and independent in his work. A work of memories, places and affections.

SPECIFICITIES OF DISCOURSE MADE WITH ANIMATED IMAGES, PROFESSIONAL COMPETENCES REQUIRED FOR THE EDUCATION OF AN ANIMATOR

Marina Estela Graça

Filmic discourse materializes within the context of

essential conditions underlying cinematographic production: the technical and technological (evolving) devices that sustain it; the available languages and forms that are considered suitable. Formally, in a film, the visual part of discourse corresponds to a succession of image sequences that produce an illusion of movement when being projected (or emitted) on a screen.

The illusion of movement that we perceive in animated films has its origin in the way the animator manipulates the ratio of graphic difference/similarity between two contiguous images in each sequence.

The professional competence of the animator is defined according to three axiologies (from Pierre Hébert): manipulation of graphic forms; manipulation of the composition of movement; manipulation of the relationship of continuity/discontinuity.

This article aims to clarify the professional skills required for the formation of an animator by the analysis (albeit brief) of the levels of codification involved.

JAIME (1973) DE ANTÓNIO REIS

Miguel Oliveira

Photography and the cinematographer have dominated in the twentieth century two essential aspects of the artistic apparatuses referring to two orders of enunciation (in the Foucauldian sense, also two orders of discourse): the showing and the telling. The work we have chosen to illustrate this is the Portuguese medium length film (approx. 30') *Jaime*. António Reis (1927-1991) filmed *Jaime*, in 1973, inspired on the life and work of Jaime Fernandes (1900-1969), who was hospitalized for 31 years at the Hospital Miguel Bombarda with the diagnosis of paranoid schizophrenia. In the last four years, he painted and drew a singular work in accordance to Dubuffet's canon: "the laws which govern his art are equivalent to those of children or primitive peoples." For Jaime it is not a matter of representation but of production. "He was always working", witnesses one of his companions of the Psychiatric Hospital.

Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

CORTE E ABERTURA

Encontros do CEAA/4
Auditório da ESAP
9 de Abril de 2010

Carlos Melo Ferreira
Dennis West
Eduarda Neves
Henrique Muga
Ignacio Oliva
José Alberto Pinto
M.F. Costa e Silva
Marina Estela Graça
Miguel Oliveira
Pedro Costa

Inscrições: Tesouraria CESAP // Rua do Infante D. Henrique, 131, Porto

Tel:(+351) 223 392 100; Fax:(+351) 223 392 135; ceaa@esap.pt ; www.esap.pt

